

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Petra Jakoubková

Vztah hudby a textu v písňových skladbách 15. století

The Relationship of Music and Word in the
15th Century Songs

vedoucí práce:

Praha 2011

PhDr. Lenka Hlávková, Ph.D.

Děkuji PhDr. Lence Hlávkové, Ph.D. za odborné vedení, cenné podněty, rady a vstřícnost při vytváření této práce. Dále děkuji PhDr. Jiřímu Matlovi za konzultaci v oboru paleografie a filologie.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne.....

Podpis.....

Anotace:

Písňovými skladbami v českých hudebních pramenech v 15. století se již v 80. letech zabývala Dagmar Vanišová a později její práci částečně zrevidovala Jitka Petrusová. S ohledem na nové poznatky je pravděpodobné, že mnoho skladeb považovaných dříve za latinské cantiones může být světského původu.

Má práce si klade za cíl zrevidovat vybrané skladby z Kodexu Speciálník s přihlédnutím k problematice vztahu slova a hudby. Součástí bude jejich transkripce, analýza a rovněž zasazení do dobového kontextu.

Klíčová slova:

Kodex Speciálník, píseň, cantio, contrafactum, Cristus surrexit, Omnes una voce, Magnum miraculum.

Abstract:

The polyphonic songs from the 15th-century Czech manuscript Codex Speciálník were studied already in 1980s and 1990s by Dagmar Vanišová and Jitka Petrusová. In the context of actual research, the former interpretation of songs with Latin sacred texts (understood as cantiones) needs a revision. In my study, I am discussing problems concerning the relationship of music and words within individual compositions and in the context of the period musical culture.

Key words:

Codex Speciálník, song, contrafactum, Cristus surrexit, Omnes una voce, Magnum miraculum.

Obsah

Úvod	6
1. Kodex Speciálník	8
1.1 Stav bádání	8
1.2 Popis pramene	12
1.2.1 Kodikologický popis	12
1.2.2 Původ rukopisu	13
1.2.3 Repertoár	14
1.2.4 Konkordance	16
2. Písňová tvorba v 15. století	17
2.1 Cantiones	17
2.2 Chanson	18
2.3 Kontrafaktum	19
2.4 Písňová tvorba ve Speciálníku	20
3. Textová složka vybraných skladeb	22
3.1 Cristus surrexit (p. 383)	23
3.2 Cristus surrexit (p. 191)	30
3.3 Omnes una voce	31
3.4 Magnum miraculum	31
4. Vztah hudební a textové složky skladeb	33
4.1 Cristus surrexit (p. 383)	33
4.2 Cristus surrexit (p. 191)	39
4.3 Omnes una voce	41
4.4 Magnum miraculum	44
Závěr	49
Prameny	51
Bibliografie	53
Edice	I

Úvod

Výzkum českých pramenů 15. století je jedním z důležitých témat české muzikologie. Ačkoli se badatelé studiu rukopisů dochovaných v Čechách věnují již dlouhou dobu, stále tato oblast hudební vědy není vyčerpána. Jedním z aktuálních problémů (a to nejen muzikologie u nás, ale i ve zbytku Evropy) je výskyt dosud neidentifikovaných kontrafakt v pramenech. Ve své práci chci navázat na předchozí badatele a pokusit se přispět k dalšímu odhalování kontrafakt v českých rukopisech. Konkrétně se budu zabývat čtyřmi skladbami z Kodexu Speciálník, které byly dosud považovány za latinské cantiones, a u kterých se domnívám, že tento pohled je přinejmenším diskutabilní. Dříve se těmito skladbami částečně zabývala Dagmar Vanišová v rámci diplomové práce *Vícehlasé písňové skladby z 2. pol. 15. stol. a poč. 16. stol. ve Speciálníku královéhradeckém*¹. Vzhledem k posunu v bádání od 80. let je ale třeba některé její závěry (především řazení skladeb do žánru písní) přehodnotit. Konkrétně se jedná o skladby *Cristus surrexit* (p. 383), *Cristus surrexit* (p. 191), *Omnes una voce* a *Magnum miraculum*.

Jak ve své práci *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*² dokazuje Jitka Petrusová, která se dosud jako poslední zbývala písňovými skladbami ve **Spec**, obsahuje pramen množství importovaných světských skladeb, zaznamenaných ve **Spec** ve formě kontrafakt. Protože jsou zde zapsány s novými latinskými texty, byly dříve tyto skladby často považovány za cantiones domácího původu. Na základě poznatků Petrusové je na místě se domnívat, že ve **Spec** se velmi pravděpodobně nalézá podobných skladeb více, než u kolika zatím byl světský původ prokázán. Tyto skladby je nutné identifikovat. V případě, že bychom za domácí tvorbu považovali skladby, které k nám byly ve skutečnosti importovány, mohli bychom dojít při uvažování o české hudební kultuře 15. století k nepřesným závěrům, a právě proto je třeba se touto problematikou zabývat.

Vzhledem k tomu, že Petrusová při určování světského původu skladeb vychází z nalezených konkordancí v zahraničních rukopisech, kde jsou často dochovány s původním textem, nedotýká se problematiky vztahu hudby a textu

¹ Vanišová, Dagmar: *Vícehlasé písňové skladby z 2. pol. 15. stol. a poč. 16. stol. ve Speciálníku královéhradeckém*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1981.

² Petrusová, Jitka: *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1996.

u kontrafaktovaných verzí. Touto cestou se chci vydat ve své práci já a použít metodu sledování závislosti hudební a textové struktury k identifikování dalších kontrafakt a na základě získaných poznatků přehodnotit či potvrdit stanovisko Vanišové, že v případě čtyř vybraných skladeb se jedná o cantiones. Důvodem, proč se skladbami z tohoto pohledu zabývat, je rovněž fakt, že badatelé již dříve dokázali, že **Spec** obsahuje také mnohé importované skladby, které se dochovaly pouze v tomto prameni. U takových skladeb nelze k potvrzení zahraničního původu využít existenci konkordancí a k vyvrácení názoru, že se jedná o původní cantiones českého původu, je naopak nutné zkoumat vztah textové a hudební složky skladeb a na základě toho dokázat, že text nebyl od počátku součástí skladby.

Ve své práci chci nejprve postihnout dosavadní bádání o **Spec** a upozornit na významné práce, které dosud o prameni vznikly. Dále na základě poznatků předchozích badatelů přiblížit rukopis z hlediska kodikologického popisu, jeho původu, konkordancí a repertoáru v něm zaznamenaném, abych přiblížila kontext, ve kterém se skladby v prameni nacházejí. Mimo to chci nastínit písňovou tvorbu v 15. století. Následující kapitolu věnuji textové složce zkoumaných čtyř písní. Pokusím se poukázat na jejich předchozí tradici na území Čech či naopak její naprostou absenci. Dále chci prodiskutovat, zda text vybraných skladeb odpovídá hudbě, se kterou je v prameni zaznamenán. Pokusím se shromáždit argumenty pro stanovisko, že u těchto skladeb by se mohlo jednat o kontrafakta a nikoli cantiones. Součástí práce je rovněž edice skladeb *Cristus surrexit* (p. 383), *Cristus surrexit* (p. 191), *Omnes una voce* a *Magnum miraculum*.

1. Kodex Speciálník

Kodex Speciálník patří mezi podstatné prameny české hudební kultury 15. století. V současnosti jej lze považovat za jeden z vůbec nejvýznamnějších pramenů polyfonie tohoto období dochovaných u nás. **Spec** ovšem rozhodně není pramenem pouze lokální povahy. Na základě výzkumu badatelů je dnes jasné, že **Spec** má svou důležitost i z hlediska celoevropského kontextu. Určení konkordancí se zahraničními rukopisy a tisky ukázalo, že **Spec** má vazby na mnohé evropské prameny. Zároveň se zde nacházejí importované skladby, které jsou ve **Spec** dochovány unikátně a rukopis se proto stává jediným zdrojem jejich poznání. **Spec** tak slouží nejen ke studiu hudby provozované na území Čech, ale také je podstatným zdrojem informací pro uvažování o hudební kultuře významných zahraničních center v 15. století.

1.1 Stav bádání

První, kdo se začal studiem rukopisu zabývat, byl Dobroslav Orel na počátku 20. století ve své práci *Der Mensuralkodex Speciálník: Ein Beitrag zur Geschichte der Mensuralmusik und Notenschrift in Böhmen bis 1540*³. Své poznatky pak shrnul v publikaci *Počátky umělého vícehlasu v Čechách*⁴. Přináší zde základní kodikologické údaje a zabývá se vícehlasým repertoárem ve **Spec**. Orel se při svém zkoumání dopustil mnoha nepřesností, které ovšem vyplývají ze stavu poznání hudby 15. století v době, kdy práce vznikala. Nejzásadnější bylo chybné stanovení doby vzniku rukopisu do první poloviny 16. století.⁵ Ačkoli některé jeho závěry jsou z hlediska pozdějšího výzkumu nesprávné, jeho práce má bezesporu význam jako průkopnické dílo. Orel byl prvním, kdo projevil zájem o tehdy neznámý rukopis a objevil jej pro badatelskou veřejnost. Řada slovníků a publikací, vznikajících

³ Orel, Dobroslav: *Der Mensuralkodex Speciálník: Ein Beitrag zur Geschichte der Mensuralmusik und Notenschrift in Böhmen bis 1540*, disertační práce, Vídeň 1914.

⁴ Orel, Dobroslav: *Počátky umělého vícehlasu v Čechách*, in: Sborník filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě, Bratislava 1922.

⁵ Tato pomýlení jsou dána omezenými možnostmi, které Orel ve své době měl. Například nebyly k dispozici katalogy vodoznaků, které máme dnes. Dataci určil na základě letopočtu ve vazbě (dnes víme, že vazba vznikla později).

v průběhu 20. století, čerpá právě z poznatků Orla a přejímá tedy i jeho nepřesné závěry.⁶

Dalším, kdo se rukopisem zabýval, byl až v 60. letech Jaromír Černý v rámci práce *Soupis hudebních rukopisů Muzea v Hradci Králové*⁷. Ten podrobil Orlovy závěry, které byly dosud jediným badatelským počinem na poli výzkumu **Spec**, kritickému zkoumání. Jedním ze zásadních bodů jeho práce bylo přehodnocení datace rukopisu, kterou stanovil díky určení některých filigránů⁸ na konec 15. století. Černý v mnoha studiích a edicích⁹ zmapoval oblast repertoáru **Spec** zapsaného v černé menzurální notaci, tedy nejstarší vrstvu skladeb.

Dále vzniklo několik prací pod vedením Černého, které rovněž zásadním způsobem posunuly poznání rukopisu. Nejprve to byla diplomová práce Dagmar Vanišové¹⁰ zpracovávající písňovou tvorbu zapsanou bílou menzurální notací. Za cíl si kladla především věnovat se písni s českým textem (ale ani písně s latinským textem neunikly její pozornosti), provést jejich zhodnocení a umístění do kontextu evropské polyfonní hudby přelomu 15. a 16. století. Před Vanišovou se žádná práce podrobněji nevěnovala písňové tvorbě ve **Spec**. Ve své práci upozorňuje na chybějící literaturu k problematice písní a nedostatečně definovaný pojem píseň v době, ve které práci psala, kdy literatura obvykle nerozlišovala mezi písní a motetem¹¹. Na počátku 80. let rovněž česká muzikologie postrádala jakoukoli kritickou písňovou edici z českých pramenů. Z tohoto pohledu byla posunem také edice 33 písní¹²,

⁶ Konkrétně je to například kapitola o Čechách v: Petschek Kafka, Rita: Music in Bohemia, in: Rees, Gustav (ed.), *Music in the Renaissance*, New York 1954, s. 741-741, či heslo o Speciálníku ve slovníku MGG: Kozachek, Laura: Codex Speciálník, in: Ludwig Fincher (ed.): *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 8, Kassel, London, Basel, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1995, sl. 1682 – 1684. Problémem této literatury je nejen přejímání Orlových nepřesných závěrů, ale také jeho špatná interpretace. Rita Petschek Kafka například uvádí jako dobu vzniku **Spec** rok 1611 s odkazem na Orla, který ovšem tento letopočet za rok vzniku neoznačuje. V hesle Laury Kozachek se pak ve výčtu autorů skladeb objevují jména Motyčka, Kotlář či Jirka. Tato jména se sice u skladeb ve **Spec** vyskytují, ale pouze jako součást názvu ve formě přívlastku (například *Patrem Jirkovo*) a neoznačují autory, což podotýká již Orel.

⁷ Černý, Jaromír: *Soupis hudebních rukopisů Muzea v Hradci Králové*, in: *Miscellanea musicologica XIX*, 1966.

⁸ Černému se podařilo datovat jen některé filigrány, protože literatura k určování vodotisků nebyla ještě tolik propracována jako v pozdější době, kdy se rukopisem zabývala Petrusová. V 60. letech byl k dispozici katalog: Briquet, Ch. M.: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Paris 1907.

⁹ Černý, Jaromír: *Vícetextová moteta 14. a 15. století*, Praha 1989.

Černý, Jaromír: *Hudba české renesance*, Praha 1982.

¹⁰ Vanišová, Dagmar: *Vícehlasé písňové skladby z 2. pol. 15. stol. a poč. 16. stol. ve Speciálníku královéhradeckém*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1981.

¹¹ Podle Vanišové byly s výjimkou mše v tehdejší literatuře veškeré skladby s duchovním textem označovány pojmem moteto.

¹² Vanišová, Dagmar: *Codex Speciálník: ca 1500 Písně, Lieder, Songs voci e stromenti ad libitum*, Praha 1990.

kteřou následně vydala a kde se nalézají skladby v diplomové práci diskutované. Pohlíží zde na ně jako na latinské duchovní písně, ale u některých je v návaznosti na novější bádání (převším práci Jitky Petrusové¹³) nutné o tomto žánrovém zařazení pochybovat. Je na místě poznamenat, že Vanišová neměla v době, kdy se repertoárem **Spec** zabývala, možnost srovnání se zahraničními prameny. Práce využívá prostředků dostupných v době svého vzniku a ve světle potupujícího bádání je třeba některé závěry přehodnotit.

Zcela zásadní v mnoha ohledech byla diplomová práce Jitky Petrusové¹⁴, díky které se podařilo odhalit mnohé souvislosti vzniku pramene a jeho přesnější zasazení do evropského kontextu. Ve své práci se věnuje podrobnému kodikologickému studiu **Spec**. Díky vnější analýze rukopisu, se jí podařilo stanovit dataci pramene do posledních dvou desetiletí 15. století¹⁵. Svě stanovisko opřela o zjištění stáří papíru, určení filigránů, stanovení doby vzniku jednotlivých složek. Práce dále využívá rozšířené možnosti 90. let, kdy se Petrusová mohla na rozdíl od dřívějších badatelů věnovat studiu rukopisu v souvislosti se zahraničními prameny a literaturou. Díky tříměsíčnímu studijnímu pobytu v nizozemském Utrechtu se jí podařilo určit řadu konkordancí s mnoha evropskými prameny. Tím na **Spec** vrhá zcela jiné světlo. Do té doby byl rukopis považován spíše za pramen lokálního významu. Díky Petrusové je jasné, že je naopak **Spec** podstatným pramenem i pro studium zahraničního repertoáru a jeho význam se neomezuje pouze na české země. Dalším přínosem její práce je sestavení incipitového katalogu skladeb, který dosud k rukopisu nebyl k dispozici. Podařilo se jí identifikovat 27 písarů, kteří se podíleli na postupném vzniku **Spec**.

V další své diplomové práci¹⁶, kde se Petrusová věnovala **Spec** z hlediska muzikologického, a to chansonové produkci v rukopisu obsažené, dospěla rovněž k podstatným závěrům. Odhalením konkordancí v předchozí práci otevřela problematiku výskytu kontrafakt světských písňových skladeb ve **Spec**, které byly do té doby považovány za latinské písně, jelikož do **Spec** byly zapsány s novými

¹³ Petrusová, Jitka: *Rozbor tzv. Speciálního královéhradeckého (rkp. II A 7/ Muzea v Hradci Králové) s přihlédnutím k dalším hudebním pramenům z doby okolo r. 1500. Příspěvek k vývoji rukopisné hudební tradice v Čechách*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1994.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Tento Petrusovou stanovený datační údaj je dnes za dobu vzniku rukopisu všeobecně považován.

¹⁶ Petrusová, Jitka: *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1996.

(tedy nepůvodními) latinskými texty. Což zároveň znamená, že jejich původ a primární funkce byly jiné, než jaké jim byly přisuzovány na základě výskytu ve **Spec**. Práce obsahuje kritickou edici 8 chansonů, které se dochovaly ve **Spec** jako kontrafakta s latinským textem. Petrusová sestavila také soupis evropských pramenů chansonové tvorby a jejich konkordančních vztahů se **Spec**.

Diplomová práce *Části mešního ordinaria v Kodexu Speciálník a jejich evropský kontext*¹⁷ Lenky Mráčkové se zaměřuje na tvorbu mešního ordinaria ve **Spec**. Zabývá se materiálem, ke kterému se nalézají konkordance v středoevropských pramenech. Práce se snaží vřadit **Spec** do širšího kontextu dalších rukopisů střední Evropy (**Trents**, **Strahov**) a zmapovat vztahy s těmito prameny. Konkrétní vazby se však nepodařilo prokázat.

Od 90. let se na český pramen soustředila také pozornost zahraničních muzikologů. Jedním z nich je Paweł Gancarczyk¹⁸, který se věnuje dosud neprobádané oblasti chronologie zápisu skladeb do **Spec**. Rozdělil období vzniku **Spec** do čtyř etap a skladby do nich rozčlenil podle doby, ve které byly do rukopisu vepsány. Věnuje se především importovanému materiálu. Zmínky o **Spec** se objevují i v zahraniční literatuře, věnující se dějinám renesance souhrnně, která jej většinou uvádí jako konkordanci k pramenům. O něco více se **Spec** věnuje Reinhard Strohm¹⁹.

Na poznatky Gancarczyka navazuje v disertační práci *Polyfonní mešní ordinarium v Kodexu Speciálník*²⁰ Lenka Mráčková. Objasnění chronologie zápisu rozšířila na objem celého rukopisu a podařilo se jí stanovit dobu zápisu většiny vícehlasých skladeb. Tím významně přiblížila podobu postupného utváření pramene. Zabývá se zde také skladbami s označením „sociorum“, které stály dosud spíše na okraji zájmu. Přínosem pro další uvažování o skladbách zapsaných ve **Spec** je vytvoření tabulky²¹, kde shrnuje dosud známé informace k jednotlivým skladbám (členění do složek, písar, případně autor atd.).

¹⁷ Mráčková, Lenka: *Části mešního ordinaria v Kodexu Speciálník a jejich evropský kontext*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1998.

¹⁸ Gancarczyk, Paweł: *Musica scripto, Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej*, Warszawa 2001, s. 111-153.

¹⁹ Strohm, Reinhard: *The Rise of European music 1380-1500*, Cambridge 1993, s. 511-512.

²⁰ Mráčková, Lenka: *Polyfonní mešní ordinarium v Kodexu Speciálník*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze 2004.

²¹ Dostupná je také v Hudební vědě, kde byla publikována v rámci studie: Mráčková, Lenka: Eine kleine Folio-Handschrift böhmischer Provenienz, in: *Hudební věda* 2002/2-3, s. 162-184.

Diplomová práce *Anonymní moteta v Kodexu Speciálník. Příspěvek k problematice tenorového moteta na konci 15. století*²² Jany Kvochové se zabývá anonymními motety ve **Spec**. Drobnějšími příspěvky k postupnému poznávání repertoáru **Spec** jsou pak seminární práce vzniklé v semináři staré hudby pod vedením Černého a později Mráčkové-Hlávkové.

Z domácích badatelů, kteří se v současné době se u nás studiu **Spec** věnují, je to především Lenka Mráčková-Hlávková. Díky mnoha studiím²³ rozšiřuje stále poznatky o repertoáru či další okolnosti vzniku pramene.

Studie Martina Horyny²⁴ pak přináší nový pohled na otázku původu rukopisu. Zpochybňuje jeho spojení s literátským bratrstvem, se kterým badatelé vznik **Spec** dlouhá léta spojovali (více o tom v kapitole 1.2.2).

1.2 Popis pramene

1.2.1 Kodikologický popis²⁵

Rozměry folií jsou 375 x 275 mm. Pramen obsahuje 307 papírových folií, které nesou původní očíslování stran. Na konci rukopisu se nalézá abecedně řazený rejstřík, kterému původní paginace odpovídá. Zároveň jsou zde označení novodobá, která zanesl do rukopisu Dobroslav Orel (1-609, tužkou uprostřed stran). Pramen obsahuje 8 druhů papíru a byl pořízen 27 písaři, kteří se podíleli na notovém zápisu během dvaceti let, kdy rukopis vznikl.²⁶ Folia jsou uspořádána do 26 složek. Petrusová určila pramen jako tzv. fascicle manuskript. Tedy pramen, který vznikl

²² Kvochová Jana: *Anonymní moteta v Kodexu Speciálník. Příspěvek k problematice tenorového moteta na konci 15. století*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 2005.

²³ Mráčková, Lenka: Eine kleine Folio-Handschrift böhmischer Provenienz, in: *Hudební věda* 2002/2-3.

Mráčková, Lenka: Patrem Yacten – Sanctus Elezanger, A Fragment of an Unknown Mass Ordinary from Codex Speciálník and its Milanese Context, in: *Hudební věda* 2006/2, s. 147-164.

Mráčková, Lenka: Behind the stage: some thoughts on the Kodex Speciálník and the reception of polyphony in late 15th-century Prague, in: *Early Music*, č. 1, 2009, s. 37-48.

²⁴ Horyna, Martin: Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti, in: *Hudební věda* 2006/2.

²⁵ Vnější popis rukopisu shrnuji pouze velmi stručně na základě práce Petrusové, kam také odkazuji pro podrobnější kodikologické informace: Petrusová, Jitka: *Rozbor tzv. Speciálníku královéhradeckého (rkp. II A 7/ Muzea v Hradci Králové) s přihlédnutím k dalším hudebním pramenům z doby okolo r. 1500. Příspěvek k vývoji rukopisné hudební tradice v Čechách*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1994.

²⁶ Petrusová, Jitka: *Rozbor tzv. Speciálníku královéhradeckého (rkp. II A 7/ Muzea v Hradci Králové) s přihlédnutím k dalším hudebním pramenům z doby okolo r. 1500. Příspěvek k vývoji rukopisné hudební tradice v Čechách*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1994.

nejprve jako samostatné oddělené složky a svázán byl až v pozdější době. Ke svázání prvních složek došlo přibližně kolem roku 1495.²⁷ Vazba rukopisu pochází z 16. století.

1.2.2 Původ rukopisu

Otázka původu dosud nebyla uspokojivě zodpovězena. Nepochybné je, že pochází z utrakvistického prostředí. Utrakvistická víra se během 15. století stala v Čechách převládajícím vyznáním, tedy i většina z celkového objemu vznikajících rukopisů byla pořizována utrakvisty.²⁸ Jak ve své práci zmiňuje Mráčková²⁹, utrakvistické zázemí vzniku **Spec** dokazuje jasně fakt, že polyfonní mešní cykly, které se ve **Spec** nacházejí, neobsahují část Agnus Dei. Utrakvisté tuto část neužívali, protože přijímání při kališnické liturgii u nich probíhá jiným způsobem, než je tomu u katolíků. Mešní cykly utrakvistů polyfonní Agnus Dei postrádají.³⁰

Původ rukopisu byl badateli obvykle připisován některému z literátských bratrstev. Podle Horyny³¹ je však vznik **Spec** a jemu podobných pramenů spojován s bratrstvy mylně. Vysvětluje toto stanovisko několika argumenty. Jednak počátky literátských bratrstev u nás jsou datovány kolem roku 1490 a **Spec** začal vznikat již v průběhu předchozího desetiletí, tedy ještě před dobou, než se u nás bratrstva rozšířila. Dále literátská bratrstva, která byla složena z dospělých mužů, vyžadovala sazbu *ad voces aequales*, tedy pro hlasy stejného rozsahu. Ve **Spec** se sice nacházejí také skladby pro obsazení *ad voces aequales*, ovšem většina repertoáru obsahuje part diskantu. Dále velká část literátských bratrstev zpívala pouze výjimečně jednoduchou polyfonii a nejčastěji latinský či český chorál. Ve **Spec** je proti tomu

²⁷ Mráčková, Lenka: Behind the stage: some thoughts on the Kodex Speciálník and the reception of polyphony in late 15th-century Prague, in: *Early Music*, č. 1, 2009, s. 37-48, zde s. 39.

²⁸ Vedle **Spec** je dalším českým pramenem, který se váže k utrakvistickému zázemí, například kodex **Franus**. Protipól naopak tvoří pražský rukopis kodex **Strahov**, který zastupuje pramennou základnu menšinového vyznání katolického.

²⁹ Mráčková, Lenka: *Části mešního ordinaria v Kodexu Speciálník a jejich evropský kontext*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1998, s. 5.

³⁰ S absencí části Agnus Dei se setkáme také například právě v Kodexu Franus (ačkoli zde se Agnus Dei nachází, ale bylo připsáno na přidešší až v pozdější době). Ovšem jak upozorňuje Mráčková, přeci jen dvě Agnus ve **Spec** nalezneme. Jde ale o skladby neotextované, které zároveň nenesou označení, že se jedná o Agnus Dei. Velmi pravděpodobně tedy nebyly určeny k liturgii, ale k instrumentálnímu provozování, a proto je nelze počítat jako právoplatné reprezentanty Agnus Dei ve **Spec**. Jejich funkce zde téměř jistě byla úplně jiná.

³¹ Horyna, Martin: Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti, in: *Hudební věda* 2006/2.

převaha skladeb vícehlasých. Horyna tak poukazuje na možné spojení **Spec** s latinskou školou spíše než s bratrstvem.

Za pravděpodobné místo vzniku je považována Praha.³² Spojení s hlavním městem potvrzují mimo jiné označení některých skladeb, které odkazují na konkrétní pražské místní názvy. Příkladem jsou *Patrem malostranské* či *Patrem mostské*, naznačující spojitost s Malou Stranou a Karlovým mostem.

1.2.3 Repertoár

Repertoár **Spec** je poměrně rozmanitý. Obsahuje 227 vícehlasých skladeb. Jsou tu použity tři typy notace – černá menzurální, bílá menzurální a chorální. Skladby zapsané černou menzurální notací pocházejí z domácího prostředí. Jde o skladby datem zkomponování náležející do doby ještě před vznikem **Spec**, vytvořené i ve stylu *ars antiqua* a již v době zapsání byly stylově zastaralé. Přítomnost stylově archaických skladeb byla dříve vykládána kulturní izolací od zbytku Evropy, kterou České země podle badatelů trpěly v 15. století po skončení husitských válek. Na základě nalezených konkordancí a prokázaných vazeb s dalšími prameny bylo toto stanovisko již vyvráceno. Pramen obsahuje velké množství zahraniční produkce, z čehož naopak jasně vyplývá, že autoři **Spec** kontakt s cizinou mít museli, a že o izolaci českých zemí nelze hovořit (přinejmenším ne v takové míře, jak ji popisuje starší literatura³³). Výskyt skladeb stylově „zastaralých“ dnes není vykládán uzavřeností zemí Koruny české, ale je považován spíše za lokální specifikum udržování staršího repertoáru vedle moderního.³⁴ Další část repertoáru, zapsaná v bílé menzurální notaci, je tedy částečně tvořena kompozicemi zahraničních autorů (díla franko-vlámských autorů a repertoár střední Evropy). V bílé notaci je zaznamenána rovněž i tvorba domácí. Část repertoáru je tvořena jednohlasými hymny, které byly do rukopisu vevázány až v 16. století.

Rozmanité je i žánrové rozvrstvení skladeb. Jsou zde zařazeny samostatné části mešních ordinarií, cykly ordinarií (bez *Agnus Dei*), moteta a polyfonní

³² Do Hradce Králové, kde je nyní rukopis uložen, se dostal v roce 1905, kdy byl v Praze zakoupen u starožitníka a předán sbírce Městského muzea v Hradci Králové.

³³ Například publikace Černý, Jaromír a kolektiv: *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983.

³⁴ Strohm, Reinhard: *The Rise of European music 1380-1500*, Cambridge 1993, 512-13.

duchovní písně s latinským nebo českým textem (latina ovšem převládá). Mezi skladbami se nachází také řada kontrafakt. Jde jednak o skladby, které jsou dochovány v dalších zahraničních pramenech s různými latinskými texty a za druhé o skladby původem světské, jejichž text u původního znění byl v národních jazycích (francouzština, italština, němčina a angličtina) a do **Spec** byl zaznamenán s textem latinským či s jeho pouhým incipitem. Takto identifikovala Petrusová³⁵ ve **Spec** řadu kontrafakt francouzských chansonů, které dříve byly považovány za duchovní písně.

Podle zjištění Petrusové³⁶ jsou importované skladby ve **Spec** trojího druhu. Zaprvé je to tradice skladeb středoevropských pramenů (územně jde o prostor od Tridentu po Krakov). Zadruhé burgundské chansony 2-3 generace, které se do **Spec** dostávaly ze dvou směrů – Itálie a z jižního Německa. Třetím okruhem jsou skladby autorů josquinovské generace pobývajících v Itálii³⁷. Je tedy jasné, že kontakt se zahraniční hudbou měli autoři pramenu ve velké míře. A je na místě se domnívat, že ve **Spec** se nacházejí i další kompozice, u kterých jejich zahraniční původ nebyl zatím odhalen.

Většina skladeb je ve **Spec** zapsána anonymně a jen málokteré jsou opatřeny jménem autora. V tomto ohledu přináší zásadní informace opět práce Jitky Petrusové³⁸, která porovnála produkci ve **Spec** s prameny dochovanými v zahraničních fondech, a nalezením konkordancí se jí podařilo mnohým skladbám autory přiřadit. V návaznosti na její bádání dnes máme mnohem lepší přehled o tom, jaké skladby se vlastně v prameni nalézají. Víme tak, že ve **Spec** jsou zachyceny skladby významných zahraničních skladatelů jako například Alexandra Agricoly, Jacoba Obrechta, Heinricha Isaaca, Josquina Despreze, Antoina Busnoise, Johannese Tourouta, Roberta Mortona a dalších.³⁹ Vedle toho je tu také množství skladeb z domácího prostředí, rovněž zapsaných anonymně. Na základě předchozích prací

³⁵ Petrusová, Jitka: *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1996.

³⁶ Tamtéž, s. 215-16.

³⁷ Petrusová vyvozuje, že jasné vazby na Itálii vykazuje písař A. Více o vztazích písaře s Itálií v: Mráčková, Lenka: Patrem Yacten – Sanctus Elezanger, A Fragment of an Unknown Mass Ordinary from Codex Speciálník and its Milanese Context, in: *Hudební věda* 2006/2, s. 147-164.

³⁸ Petrusová, Jitka: *Rozbor tzv. Speciálníku královéhradeckého (rkp. II A 7/ Muzea v Hradci Králové) s přihlédnutím k dalším hudebním pramenům z doby okolo r. 1500. Příspěvek k vývoji rukopisné hudební tradice v Čechách*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1994.

³⁹ Podrobný soupis v: Petrusová, Jitka: *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1996.

zkoumajících repertoár **Spec** je patrné, že se zde vedle sebe nacházejí jak kvalitní skladby předních zahraničních autorů, tak i skladby průměrné až podprůměrné vzhledem k dobové tvorbě. Díky závěrům Petrusové víme, že určitá část skladeb zapsaných ve **Spec** je světského původu. A lze tedy předpokládat, že se zde vyskytují i další kontrafakta importovaných skladeb. Zároveň upozorňuje, že mnohé latinské texty jsou dochovány ve **Spec** jako unikát a **Spec** se tak stává jediným zdrojem jejich poznání.

1.2.4 Konkordance

Dosud bylo odhaleno více než 100 zahraničních rukopisných pramenů a 25 tisků, které vykazují se **Spec** konkordance. Blíže se těmito prameny zabývá ve své práci Petrusová⁴⁰. Množství konkordancí ukazuje, že **Spec** je pramenem evropského významu, a že Čechy nebyly po husitských válkách úplně izolovány. Naopak byly v kontaktu se zahraniční kulturou v poměrně velké míře a nelze považovat hudební kulturu 15. století v Českých zemích za zaostalou. Významu nabývá pramen také tím, že se zde nacházejí skladby, které nejsou místní proveniencí a nenacházejí se v jiných rukopisech. **Spec** se tak stává jediným pramenem k jejich poznání.

⁴⁰ Petrusová, Jitka: *Rozbor tzv. Speciálníku královéhradeckého (rkp. II A 7/ Muzea v Hradci Králové) s přihlédnutím k dalším hudebním pramenům z doby okolo r. 1500. Příspěvek k vývoji rukopisné hudební tradice v Čechách*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1994.

2. Písňová tvorba v 15. století

2.1 Cantio⁴¹

Skladby, kterými se ve své práci zabývám, byly dosud považovány za cantiones.⁴² Pod pojmem cantio rozumíme v 15. století latinskou duchovní píseň o třech až čtyřech hlasech. Cantio nebyla povinnou součástí liturgie, ačkoli do ní bývala často zařazena. Forma má kořeny hluboko v tradici středověku. Jde o krátkou skladbu, jejíž charakteristické rysy jsou prostá forma, jasné členění, zpravidla vícedílnost (AB, AAB, AAR), rýmovaný strofický veršovaný text a vztah k církevní tradici. Za významnou oblast vývoje cantio ve 14. a 15. století jsou považovány Čechy. Tradice pěstování cantio se zde utvořila v důsledku rostoucí zbožnosti a v návaznosti na rozsáhlou síť institucí, v jejichž prostředí cantiones vznikaly a byly provozovány. Tedy síť kostelů, škol, prostředí pražské univerzity a literátských bratrstev. Cantiones vznikající na našem území reflektují svými texty především vánoční, velikonoční a mariánskou tematiku či se vztahují k životu světců. Vícehlasá cantio 15. století vychází z předchozí tradice jednohlasé. Podle Vanišové⁴³ jsou základními parametry písní jednak malý rozsah skladby (15-60 taktů), dále zřetelné členění, veršovaný text, hudební fráze odpovídající veršům a zpěvná melodie. Jako píseň lze podle Vanišové hodnotit skladbu, kde je splněna alespoň jedna z podmínek.

⁴¹ V této podkapitole vycházím z následující literatury:

Černý, Jaromír: Cantio, in: Fischer, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1995, sl. 389-393.

Fukač, Jiří: Cantio, in: Jiří Fukač, Ivan Vysloužil (ed.): *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 88-89.

Caldwell, John: Cantio, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 5, London 2001, s. 58-59.

⁴² Ačkoli Vanišová u některých z nich podotýká, že jejich původ jakožto duchovní písně není zcela přesvědčivý. Mezi cantiones je však přesto zařazuje.

⁴³ Vanišová, Dagmar: *Vícehlasé písňové skladby z 2. pol. 15. stol. a poč. 16. stol. ve Speciálníku královéhradeckém*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1981.

2.2 Chanson⁴⁴

Vedoucí postavení v písňových kompozicích měli v 15. století franko-vlámští skladatelé. Při komponování chansonů autoři v 15. století vycházejí ze struktury ustálených básnických forem, tzv. *formes fixes*, čímž navazují na vývoj chansonu v předešlém století. Mezi *formes fixes* patří ballade, virelai a rondeau⁴⁵. Nejobvyklejší z těchto forem bylo během 15. století rondeau, ať již čtyřveršové *rondeau quatrain* či pětiveršové *rondeau quintain*. V tvorbě první generace nalezneme formy ballade a virelai spíše zřídka. U druhé generace se ballade nevyskytuje téměř vůbec, ovšem dochází k znovuoobnovení formy virelai. Chanson je písní světskou a tématem textu je především dvorská láska a opěvování krásy dámy. Postupným vývojem jsou pak kolem roku 1500 ustálené *formes fixes* opouštěny. Přibližně v roce 1450 nastává v kompozici chansonu několik změn. Předně je to změna rozsahu kontratenoru, který dosud měl stejný rozsah jako tenor. V polovině 15. století dochází také k narůstání formy a k posunutí kontratenoru pod tenor, čímž kontratenor vytváří opravdovou basovou linii (tato změna se promítla nejen do světské písně, ale i ostatních druhů polyfonie). V první polovině 15. století byla obvyklá tříhlasá faktura, kde cantus byl jako jediný z hlasů podložen textem. Tenor s kontratenorem byly většinou prováděny nástroji, ovšem někdy jeden z nich či oba byly nahrazeny zpěvným hlasem, který nedeklamoval text, ale probíhal na solmizační slabiky. V 2. polovině 15. století se stále častěji objevuje také otextovaný tenor a dochází k rozšíření sazby na čtyřhlasou.

⁴⁴ V této podkapitole vycházím z následující literatury:

Chew, Geoffrey – Fallows, David: Song, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 23, London 2001, s. 704-16, zde 707-10.

Mayer Brown, Howard – Fallows, David: Chanson, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 5, London 2001, s. 472-88.

Perkins, Leeman L.: Chanson, in: Fischer, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1995, sl. 564-573.

Jost, Peter: Lied, in: Fischer, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 5, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1996, sl. 1259-1327.

Atlas, Allan: Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600, New York – London 1998, s. 57-61.

⁴⁵ Pro podrobnější popis struktury jednotlivých forem odkazuji na příslušná hesla v slovnících *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* a publikaci Atlas, Allan: Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600, New York – London 1998, s. 57-61.

2.3 Kontrafaktum⁴⁶

Velmi častým jevem, a to nejen v žánru písňové tvorby, byla v 15. století tvorba kontrafakt. Tedy nahrazování původního textu u vokálních skladeb textem novým. Kontrafaktování probíhalo jak u hudby světské, tak duchovní. Zdaleka nejrozšířenější byla v průběhu 15. století varianta, že text světských skladeb byl nahrazován novým duchovním. Takto se dochovala celá řada duchovních písní, ve kterých byly později identifikovány světské chansony, a to v mnoha rukopisech nejen u nás⁴⁷, ale i po celé Evropě. Existovala samozřejmě i opačná varianta, a to, že původně duchovní skladby byly nově opatřeny světským textem. Tento způsob byl ale užíván v mnohem menší míře než předešlý. Samozřejmě kontrafaktování probíhalo rovněž uvnitř žánru samotné písně světské, tedy světský text byl u skladby nahrazen opět světskými verši a stejná hudba byla použita při jiné příležitosti. Jak jsem již zmínila, velmi často docházelo k náhradě textů u chansonů franko-vlámských autorů. Jsou doloženy také případy, kdy docházelo k několikanásobnému přetextování. Například anglická píseň byla nejprve opatřena francouzským textem a později latinským.⁴⁸ Pořizování kontrafakt se obvykle dělo kvůli možnosti využití již dříve zkomponované hudby k novému účelu. Hudbě tak někdy bývá přisouzena jiná funkce, než jakou měla při svém zkomponování.

Nový text „zdařilého“ kontrafakta by ideálně měl kopírovat veršovou strukturu původního textu, což ale nebylo vždy dodržováno, jak o tom budu hovořit později. Naopak některá kontrafakta byla zhotovena s velkou zručností a stojíme tak leckdy před situací, že v pramenech jsou dochované dvě varianty skladby

⁴⁶ V této podkapitole vycházím z následující literatury:

Picker, Martin – Falck, Robert: Contrafactum, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1997, s. 367-68.

Brinzing, Armin: Parodie und Kontrafaktur, in: Fischer, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1997, sl. 1396-1401.

Mužík, František: *Úvod do kritiky hudebního zápisu*, Praha 1961, s. 16-20.

⁴⁷ Kromě **Spec** jsou kontrafakta chansonů hojně zastoupena také v kodexu **Strahov**.

⁴⁸ Například skladba Waltera Frye *So ys emprentid se* podle Martina Pickera dochovala s textem *Soyez aprantiz, Pour une suis a Sancta Maria*. Více o tom v: Kenney, Sylvia W.: Contrafacta in the Works of Walter Frye, in: *Journal of the Amrecian Musicological Society*, Vol. 8, No. 3, 1955, s. 182-202.

s odlišnými texty, u kterých je obtížné zjistit, která z nich zachycuje původní podobu skladby, a v kterém případě jde o kontrafaktum, jak o tom hovoří Martin Just⁴⁹.

2.4 Písňová tvorba ve Speciálníku

Ve **Spec** se nalézají poměrně velké množství písňových skladeb většinou s latinským textem, ale výjimkou nejsou ani písně s textem českým. Jak jsem již zmínila, Petrusová⁵⁰ odhalila mezi duchovními písněmi ve **Spec** celou řadu importovaného materiálu. Podle Petrusové je nejméně desetina skladeb ve **Spec** světského původu a je pravděpodobné, že tento odhad není konečný. Nejčastěji byly do **Spec** ve formě kontrafakt přeneseny francouzské chansony, německé tenorové písně a instrumentální skladby. Z franko-flámských autorů zde najdeme skladby druhé, třetí a čtvrté generace. Přítomnost skladeb první generace ve **Spec** doložena nebyla.⁵¹ Jak jsem již zmínila, je na místě předpokládat, že ve **Spec** se nacházejí další kompozice, které nevznikly jako duchovní hudba, ale u nichž zatím světský původ nebyl zjištěn. Zde chci svou práci navázat částečně na Petrusovou a přispět k odhalování těchto skladeb. Domnívám se, že i v případě čtyřech vybraných skladeb, kterými se ve své práci zabývám, by se mohlo jednat o kontrafakta, což se pokusím dokázat na základě vztahu hudby s textem. Jedná se o písně *Cristus surrexit* (p. 383), *Cristus surrexit* (p. 191), *Omnes una voce* a *Magnum miraculum*. U těchto skladeb považuji jejich řazení mezi duchovní písně za nejednoznačné. Podle zjištění Petrusové jsou kontrafakta francouzských chansonů soustředěna především do složek XVII a XVIII.⁵² Dvě z mnou zkoumaných skladeb se rovněž nalézají v této části rukopisu, jak o tom budu hovořit v kapitole 4. Popsaný kontext, ve kterém se skladby ve **Spec** nacházejí, může vést k otázce, zda i tyto kompozice nejsou

⁴⁹ Just, Martin: Konkordanzen als Kontrafakturen in HradKM7 und BerlS 40021, in: Bařa, Jan – Kroupa, Jiřĩ K. – Mráčková, Lenka (ed.): *Litera NIGRO skripta manet: in honorem Jaromĩr Černý*, Praha 2009, s. 93-104, zde 99.

⁵⁰ Petrusová, Jitka: *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1996.

⁵¹ Petrusová neužívá obvyklejší dělení franko-flámských autorů 15. a 16. století na pět generací, ale vychází ze studie: Montagna, Gerald: *Johanes Pullois in Context of His Era*, in: *Revue belge de Musicologie*, Vol. 42, Societe Belge de Musicologie 1988, s. 83-117. Montagna se zde přiklání k členění skladatelů chansonů 15. století na čtyři generace.

⁵² Petrusová, Jitka: *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1996, s. 211-213.

zahraničního původu. Ve všech čtyřech případech se jedná o tříhlasé skladby v bílé menzurální notaci s latinským textem.

3. Textová složka vybraných skladeb

Při zjišťování původu textu vybraných písní jsem narazila na dvě naprosto protichůdné situace. V případě *Cristus surrexit* jde o text s velkou tradicí, který má velmi silné kořeny v hudebním vývoji v Čechách. Zmapujeme-li jeho postupné utváření přes několik stadií až k německé „praverzi“, ze které vzešel, sahá jeho původ až do 12. století. Naproti tomu zbylé dva texty nevykazují absolutně žádné historické souvislosti. Veškerá má snaha o odhalení jejich původu nepřinesla uspokojivý výsledek a nepodařilo se mi nalézt nic, co by naznačovalo jejich dřívější užití. Na základě toho se domnívám, že jde o texty nové, sepsané pro repertoár ve *Spec.*

Možností, kterou jsem rovněž brala v úvahu, byla hypotéza, že texty bez předchozí tradice mohly vznikat sestavením veršů (či rozsáhlejších částí) z několika různých již existujících textů.⁵³ Tato praxe se při tvorbě strof ke kontrafaktům v 15. století používala, jak o tom hovoří Just⁵⁴. Metoda skládání jednotlivých veršů z jiných již používaných latinských textů dobře vyhovovala právě tvorbě kontrafakt. Jednak bylo možné zhotovit takto text, který lépe odpovídal hudební struktuře konkrétní skladby, než jak by s ní mohl korespondovat text přejatý jako celek. Zároveň vytvoření textu tímto způsobem neklade příliš vysoké umělecké nároky na jeho autora, než jaké by vyžadovalo sepsání zcela nových veršů. Na základě srovnání s latinskými texty, které uvádí Quido Maria Dreves⁵⁵ se ovšem nepodařilo tuto hypotézu v případě písní, kterými se zabývám, potvrdit.

⁵³ Podobný způsob vytváření textů byl doložen již v případě staršího repertoáru, než jakým se zabývám zde. Jan Ciglbauer ve své diplomové práci (Ciglbauer, Jan: *Repertoár rukopisu „Wolfenbüttel, HAB Cod. Guelf. 30.9.2 Aug. 4°“ a jeho vztak k českým zemím*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 2009, s. 49.) uvádí text jednohlásé písně, který je utvořen celý výhradně z citací (obvykle pouze textových, jindy jde o citaci textu i s nápěvem).

⁵⁴ Just, Martin: *Konkordanzen als Kontrafakturen in HradKM7 und BerlS 40021*, in: Bařa, Jan – Kroupa, Jiřĩ K. – Mráčková, Lenka (ed.): *Litera NIGRO skripta manet: in honorem Jaromír Černý*, Praha 2009, s. 93-104, zde 99 a 104.

⁵⁵ Dreves, Quido Maria: *Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts (Analecta hymnica medii aevi)*, Leipzig 1886.

3.1 *Cristus surrexit* (p. 383)

Skladba *Cristus surrexit* (p. 383) má pod partem diskantu podloženou první sloku a mimo notový zápis je připojeno ještě dalších šest slok, které nejsou původní součástí obvyklého znění textu *Cristus surrexit*. Text se zde tedy nachází ve znění:

Cristus surrexit,
mala nostra texit,
et quos hic dilexit,
hos *ad hos* ad celos vexit.
Kyrieleison.

Triduo humatus,
pedes, manus, latus
dedit perforare,
volens nos salvare.
Alleluia.

Christe, surrexisti,
exemplum dedisti,
ut nos resurgamus
et tecum vivamus.
Alleluia.

Nazarene Jesu,
nos paschali esu
digneris reficere,
ad celos perducere.
Alleluia.

Maria preclara,
coeli rosa clara,

ora pro nobis Deum,
tuum carum filium.
Alleluia.

Chori angelorum,
agmina polorum
canunt Jesum surgere,
in aeternum *surgere*.
Alleluia.

Gentem o rex pie,
audi Bohemiae,
da per *caritatem*,
fidei unitatem.
Alleluia.

Jedná se o píseň velikonoční pojednávající tematiku Kristova zmrtvýchvstání. Text čerpá z tradice jednohlasé písně, která měla na území Čech významné postavení a často byla zhudebňována jako cantus firmus. Kořeny latinské varianty, která je ve **Spec** užita, sahají zpět do historie přes českou píseň *Buóh všemohúcí* až k německé verzi *Christ ist erstanden*, a všechny je pojil společný nápěv. Text prošel během několika století dlouhým vývojem, na jehož konci stála píseň v podobě *Cristus surrexit*.

Nápěv písně se u nás v 15. století tradoval hned se šesti různými textovými verzemi současně. Byla to německá *Christ ist erstanden*, česká *Buóh všemohúcí*, polská *Chrystus z martwych wstał jest* a tři latinské *Deus omnipotens*, *Cristus surrexit*⁵⁶ a *Resurrexit Christus*. U těchto textových paralel jde o slova s obdobným významem v různých jazycích. Některé z nich jsou doslovným překladem. Obsah zůstal v zásadě nezměněný a všechny se týkají Kristova zmrtvýchvstání. Jsou tedy spojeny nejen nápěvem, ale i významem slov.

⁵⁶ Prameny, ve kterých se píseň dochovala, tradují zápis v podobě „Christus surrexit“. Ve **Spec** je text zaznamenán s jiným zápisem slova „Christus“, a to s „C“. V textu budu dále používat jednotné označení „Cristus surrexit“, jak je píseň nazvána ve **Spec**.

Z tohoto poměrně početného okruhu variant je nejstarší verze *Christ ist erstanden*, která vyšla ze sekvence *Victimae paschali laudes*. Původně byla zpívána v rámci liturgie na závěr velikonočních her. Takto vznikl nápěv někdy ve 12. století.

Z německo-jazyčné počáteční varianty se vyvinula známá česká píseň *Buóh všemohúcí*, která přejala nápěv i velikonoční tematiku. Jinak šlo ale o skladbu zcela samostatnou, jejíž text vznikl naprosto svébytně. Z německé varianty tedy přebírá melodii a celkový významový obsah. Nejde ale o překlad. Píseň vznikla nejpozději v 60. letech 14. století⁵⁷ a byla zpívána v závěru velikonočních her. První dochovaný záznam písně je z 80. let 14. století v **PragP30**⁵⁸ a již v tomto nejstarším dokladu je zachycena v rozsahu deseti strof. Ačkoli velmi pravděpodobně původní součásti byly pouze první tři, které tvoří obsahový celek. Zbylé sloky již významem nepojednávají přímo o Kristově zmrtvýchvstání a mají spíše prosebný ráz. Nápěv s českými verši *Buóh všemohúcí* měl v Čechách velmi silnou tradici⁵⁹ a tvoří podstatný mezistupeň na cestě ke vzniku latinské varianty.

Text *Cristus surrexit* se vyvinul v podstatě na základě obou verzí – jak německé, tak české. Ačkoli literatura častěji uvádí jako „předobraz“ pouze *Buóh všemohúcí*. První záznam textu datuje Mužík kolem roku 1400 a spojuje jej s Augustinem Konrádem Waldhauserem, který působil v letech 1363-1369 v Praze jako kazatel. V jeho spisu *Postilla studentium sanctae Pragensia universitatis* se objevuje první zápis (a také důkaz použití) textu *Cristus surrexit*. Waldhauser zde vyzývá věřící, aby společně zpívali německou a českou verzi najednou (každý podle svého jazyka) a kazatel sám zpíval verzi latinskou (*Cristus surrexit*). Vznikla tedy jako volná paralela k oběma předcházejícím slovům nápěvu. Dobu vzniku textu *Cristus surrexit* můžeme klást zhruba do 60. let 14. století, kdy Waldhauser v Praze vedl svá kázání, při nichž text v latinské verzi zpíval. Prvním písemným dokladem jeho existence je pak Waldhauserova *Postila*, kde je zachycen pouze textový incipit zatím bez notového zápisu. Kdy byly připojeny další sloky, není známo. Kromě samotného doložení existence latinského textu, o které mi šlo především, naznačuje tato praxe ještě další skutečnosti. Jednak potvrzuje, že všechny tři verze nezpochybnitelně měly

⁵⁷ Černý, Jaromír (red.): *Historická antologie hudby v českých zemích* (do cca 1530), Praha 2005, s. 78.

⁵⁸ Mužík, František: *Christ ist erstanden – Buóh všemohúcí*, in: *Miscellanea musicologica XX*, 1970.

⁵⁹ Dokazuje to i fakt, že píseň byla (spolu s dalšími třemi písněmi) vyjmuta ze zákazu zpívat v kostele písně v českém jazyce z roku 1408. Více o tom v: Mužík, František: *Christ ist erstanden – Buóh všemohúcí*, in: *Miscellanea musicologica XX*, 1970, s. 19.

shodný nápěv. Zároveň je vidět, že v polovině 14. století byla praxe mimoliturgického lidového zpěvu v kostele běžnou.

Celé znění latinského textu *Cristus surrexit* se dochovalo ve třech rukopisech z 15. století (ve dvou případech společně s nápěvem a v jednom jde o záznam samotného textu). Prvním z nich je **PragNM14** přibližně z poloviny 15. století.⁶⁰ Text je tu zachycen spolu s notovým zápisem s devíti slokami, z nichž vícehlasá píseň *Cristus surrexit* zapsaná ve **Spec** využívá pouze první. Dalším pramenem, který uchovává latinský text, je **PragU2**, jde ovšem o záznam bez nápěvu.⁶¹ Tento rukopis dokumentuje poměrně výmluvně i zmiňovanou hlubokou a pevnou tradici textu. Ta se projevuje v praxi tím, že všeobecně známé verše písař vůbec nezapisuje. V tomto prameni není fixována první sloka a písař zapsal text až od druhé strofy. Je zřejmé, že sloka nebyla zaznamenána záměrně, i když pochopitelně tvořila plnohodnotnou součást písně a vždy byla zpívána spolu s ostatními slokami. Text se během let jeho používání natolik vryl zpěvákům i písařům do paměti, že písař pak nepokládal za nutné úvodní strofu vypisovat, což byla u takto rozšířených textů běžná praxe. Automaticky počítal s tím, že první sloka bude zazpívána i bez zápisu. Třetím pramenem, ve kterém se text *Cristus surrexit* dochoval, je rukopis **PragMK19**.⁶²

Pro podobu slov, kterou zachycuje **Spec**, je podstatná také další latinská textová varianta nápěvu, a to *Deus omnipotens*. Vícehlasá píseň ve **Spec** z ní přebírá 2.–7. sloku. I tato verze je úzce spjata s českou písní *Buóh všemohúci*. V jejím případě jde v podstatě o doslovný překlad veršů písně české. Vznik této téměř přesné kopie v latinském jazyce byl podle Mužíka motivován neustálými zákazy církve provádět český zpěv v kostele. Církev se obávala kontaminace liturgie světskými prvky, a proto na sílící tendenci k pronikání českého zpěvu do kostelů, reagovala zákazy provozování zpěvu v češtině. Smířlivým řešením, jak zachovat lidový zpěv, ale neporušovat vydaná ustanovení, bylo přeložit původní český text do latiny. Tímto způsobem vznikla další textová verze stejného nápěvu nejpozději na počátku 15. století, což dokládá zápis v prameni **PragMK29**. Při liturgii pak byly zpívány střídavě, nikoli současně jako tomu bylo u německé, české a latinské varianty *Cristus*

⁶⁰ Dreves, Quido Maria: *Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts (Analecta hymnica medii aevi)*, Leipzig 1886, s. 100.

⁶¹ Tamtéž, s. 100.

⁶² Mužík, František: Christ ist erstanden – Buóh všemohúci, in: *Miscellanea musicologica XX*, 1970.

surrexit u Waldhausera. V případě *Deus omnipotens* se při přednesu střídaly strofy latinské a české varianty. Doslovným překladem písně *Buóh všemohúcí* jsou první tři sloky, jak je patrné v Tabulce 1. Další strofa *Nazarene Jesu* nemá předlohu v české písni. Následující pátá *Maria preclara* opět kopíruje českou verzi. U šesté *Chori angelorum* jde znovu o strofu bez předlohy a u poslední (Poslední z hlediska varianty ze **Spec**. Celá píseň *Deus omnipotens* má ještě další dvě sloky.) *Gentem o rex pie* se opět objevuje návaznost na píseň *Buóh všemohúcí* ačkoli nejde o doslovný překlad jedné strofy. Dochází tu ke zkombinování dvou dvouverší – každé z jiné sloky (viz Tabulka 1. Verše těchto slok, které latinská verze nepřejímá, jsou uvedeny v závorce). Zbylé sloky, které se v písni ve **Spec** nevyskytují, jsou již opět nezávislé na české předloze. Obě uvedené paralely písně (česká a latinská *Deus omnipotens*), které tedy zpočátku byly i společně provozovány, se později osamostatnily, protože husitská revoluce zrušila zákazy českého zpěvu. V pramenech se vyskytuje jednak v totožných jako *Cristus surrexit*, které byly uvedeny výše⁶³ a v **PragMK29** a ve dvou rukopisech z 16. století, které ale vznikly až po **Spec**, tedy je neuvádím.

Tabulka 1

Christus surrexit – Spec.	Buóh všemohúcí	Chrystus z martwych wstał jest
1. Cristus surrexit mala nostra textit et quos hic dilexit hos ad hos ad celos vexit. Kyrieleyson.		
2. Triduo humatus pedes manus latus dedit perforare volens nos salvare. Alleluia.	2. Ležal tři dny v hrobě dal prokláti sobě bok, ruce, noze obě na spasenie tobě. Kyrieleyson.	

⁶³ Tedy rukopisy **PragNM14**, **PragU2** a **PragMK19**.

3. Christe surrexisti exemplum dedisti ut nos resurgamus et tecum vivamus. Alleluia.	3. Jesu Kriste, vstal si, nám na příklad dal si, žeť nám z mrtvých státi, s bohem přebývati. Kyrieleison.	1. Chrystus z martwych wstał jest, ludu przykład dał je, eż nam z martwych wstaci, z Bogiem krolewaci.
4. Nazarene Jesu nos paschali esu digneris reficere ad celos perducere. Alleluia.		
5. Maria preclara celi rosa clara ora pro nobis deum tuum carum filium. Alleluia.	4. Marie žádúcie z nebes ruože stkvúcí pros za ny hospodina svého milého syna. Kyrieleison.	
6. Chori angelorum agmina polorum canunt Jesum surgere in aeternum surgere. Alleluia.		
7. Gentem o rex pie audi Bohemie da per caritatem fidei unitatem. Alleluia.	5. Ó králi nebeský, uslyš svůj lid český, (zbav nás nůžě této, daj nám dobré léto.) Kyrieleison.	
	6. (Odpust' naše zlosti, všech nás bludów zprosti,) daj nám pro svú dobrotu svaté církve jednotu. Kyrieleison.	

Polská verze *Chrystus z martwych wstał jest* vznikla rovněž doslovným překladem české varianty (viz Tabulka 1). Konkrétně její třetí sloky. Výskyt varianty

i v polském jazyce na území Čech dokumentuje vazby na polsky hovořící obyvatelstvo.

Vývoj jednotlivých textových verzí nápěvu lze pro přehlednost zjednodušeně shrnout tímto nákresem:

Christ ist erstanden -> Buóh všemohúcí -> Deus omnipotens (překlad)

→ Chrystus z martwych wstał jest (překlad)
Cristus surrexit

Jednohlasá píseň *Cristus surrexit* byla užívána autory jako cantus firmus pro vícehlasé kompozice. Ať pouze užitím nápěvu a nebo převzetím hudebního základu spolu s textem. Přejmutí konkrétně verze latinské spolu s jejím textem máme doloženo například v motetu *Christus surrexit victos – Chorus nove – Christus surrexit mala nostra*⁶⁴ v kodexu **Franus**⁶⁵. Nápěv je tu umístěný tradičně v tenoru.

Jak jsem již naznačila, podoba textu, kterým je podložena duchovní píseň ve **Spec**, vznikla zkombinováním různých strof ze dvou výše uvedených latinských vývojových stádií textu. Z *Cristus surrexit* přebírá sloku první a ostatní strofy jsou 2.-7. strofa z *Deus Omnipotens* (první, osmá a devátá sloka zde použity nejsou vůbec).

Jev vzájemného vyměňování slok mezi písněmi *Cristus surrexit* a *Deus omnipotens* byl poměrně běžnou praxí⁶⁶ a nejedná se tu tak o specifické ztvárnění, které by se objevilo jedině ve **Spec**. Odlišností oproti tradované podobě textu, ke které ve **Spec** dochází, je v první sloce v pasáži „hos ad celos vexit“. Zde oproti všem dochovaným užitím veršů dochází k zopakování výrazu „ad hos“ (v zápisu textu výše tuto odchylku uvádím kurzívou) a text se tu nachází ve znění „hos ad hos ad celos vexit“. O této odchylce budu hovořit více v kapitole 4.1. Nelogicky působí také v šesté sloce náhrada obvykle používaného „vivere“ za „surgere“, vzhledem k tomu, že se sloveso „surgere“ nachází v předešlém verši. Nepatrnou odlišností je potom v sedmé sloce záměna výrazu „bonitatem“ za synonymní „charitatem“. A drobnou

⁶⁴ Černý, Jaromír: *Vícetextová moteta 14. a 15. století*, Praha 1989.

⁶⁵ Další výskyt moteta podle Černého edice motet je v pramenech **KL** a **TrierC**.

⁶⁶ Mužík, František: Christ ist erstanden – Buoh všemohúcí, in: *Miscellanea musicologica* XX, 1970.

nuancí je rovněž různý zápis slova „Cristus“ a „Christus“. Prameny v případě jednohlasé písně tradují zápis s podobou „Christus“. Rovněž text moteta v prameni **Franus** se nachází verze s „ch“. Ve **Spec** se nalézají varianta *Cristus*.

Vícehlasá píseň *Cristus surrexit* (p. 383) ve **Spec** tedy zhudebňuje tradiční text s velmi silnými kořeny, který se v Čechách udržoval poměrně dlouhou dobu v podobě stejnojmenné jednohlasé písně. Připojení dalších slok z varianty *Deus omnipotens* je zcela v souladu s dobovou praxí. Zároveň je nutné upozornit, že *Cristus surrexit* (p. 383) čerpá z jednohlasé velikonoční písně pouze text, ačkoli bylo běžné, že jednohlasá varianta sloužila jako předloha nejen po stránce textu, ale i co se týče hudebního nápěvu. Píseň *Cristus surrexit* (p. 383) ale není vícehlasým zpracováním tradiční jednohlasé melodie.

3.2 *Cristus surrexit* (p. 191)

Druhá skladba *Cristus surrexit* má podložený pouze textový incipit ve znění prvních dvou veršů. Jak jsem zmiňovala v předešlé podkapitole, písaři měli ve zvyku rozšířené texty nezapisovat a spoléhali na znalost interpretů, což je situace, která pravděpodobně nastala i v tomto případě⁶⁷. Otázkou je, zda měla být píseň zpívána se slokami, které byly vlastní textové verzi *Christus surrexit* a nebo se slokami 2-7 z varianty *Deus omnipotens*, jak bylo zapsáno ve **Spec** na pagině 383. Tedy jestli odkazuje na původnější podobu textu anebo na variantu, která se již v rukopisu nachází na jiné pagině. Vzhledem k tomu, že strofy obou variant mají shodné veršové schéma (což je zároveň nutné v návaznosti na to, že záměna slok mezi oběma verzemi probíhala naprosto běžně), nelze tuto otázku zodpovědět ani po podložení obou variant, jelikož sloky 2-7 z *Deus omnipotens* i zbylé strofy *Christus surrexit* (mám na mysli sloky následující po první sloce *Christus surrexit* v její původní podobě) by měly hudbě vyhovovat (či nevyhovovat) obdobně. Problematikou, zda text jako celek odpovídá hudební struktuře, se budu věnovat v kapitole 4.2.

⁶⁷ Ačkoli bližší zkoumání vzájemného vztahu textové a hudební složky nabízí ještě další vysvětlení, o čemž budu blíže hovořit až v kapitole 4.2.

3.3 Omnes una voce

U textu této písně se mi nepodařilo zjistit předchozí tradici textu. Nebyl použit u žádné další dochované skladby. Pravděpodobně byl tedy sepsán až pro kompozici ve **Spec** nebo se předloha nedochovala. Jedná se o píseň oslavnou. Obsahově je text poměrně univerzální a jeho užití proto mohlo být velmi široké.

Skladba se dochovala s dalšími dvěma textovými variantami. Jednak s německým *O wie gern* v **MunBS 810** a latinským textem *In praeclare barbare* v rukopise **KrakJ 40098**. Těmito konkordancemi se zabývám více v kapitole 4.3. Na základě bližšího studia souvislostí mezi textem a hudební strukturou skladby usuzuji, že *Omnes una voce* je kontrafaktum, které fixuje unikátně dochovaný latinský text.

3.4 Magnum miraculum

Další skladba *Magnum miraculum* je písní pro období Vánoc. Text vyjadřuje radost z narození Ježíše Krista. Ačkoli textů s podobnou tematikou existuje pochopitelně velké množství, ani zde se mi nepodařilo nalézt totožný či téměř shodný, který by byl použit již dříve v jiné kompozici. Jeho předešlou tradici se nezdařilo odhalit ani po konzultaci s Jiřím Matlem, klasickým filologem, zabývajícím se i filologií textů hudebních. Proto se domnívám stejně jako u předcházejícího textu, že mohl být napsán pro tuto konkrétní kompozici dochovanou ve **Spec**. Ačkoli tedy pravděpodobně nejde o text přejatý, zároveň je nutné poznamenat, že není nijak zvlášť originální. Obsahuje obvyklá spojení, která se ve verších podobných písní, velebících narození Krista, objevují poměrně běžně. Nevyniká zvláštní uměleckou kvalitou. Dále pak jeho členění do veršů je především v druhé části textu (v obou strofách) problematické a ne zcela jednoznačné, což mi potvrdil i Jiří Matl. Slova názvu *Magnum miraculum* evokují možnou podobnost s textem responsoria k svátku narození Ježíše Krista *Magnum mysterium*. Oba texty se ale nejen neshodují v konkrétních použitých výrazech v průběhu veršů, ale nejde ani o synonymické či

jinak podobné vyjádření téhož. Mezi texty tedy není bližší spojení než to, že oba oslavují narození Ježíše Krista.

4. Vztah hudební a textové složky

Skladby, které jsou předmětem mé práce, vykazují určitý nesoulad mezi textovou a hudební strukturou. Z toho důvodu je na místě pochybovat o tom, zda se jedná skutečně o kompozice s původním textem či zda jde o kontrafakta. Vanišová⁶⁸ na ně pohlíží jako na cantiones, tedy původní duchovní písně s latinským textem. Jak již ukázala práce Petrusové, **Spec** obsahuje mnohá kontrafakta světských skladeb (často francouzských chansonů). V následující kapitole se pokusím shromáždit argumenty, na základě kterých se domnívám, že se nejedná o cantiones a skladby nebyly zkomponovány v závislosti na textech, se kterými jsou ve **Spec** zapsány. Je nutné podotknout, že již Vanišová poznamenává, že u některých skladeb, které byly vydány v její edici, není řazení mezi písně zcela přesvědčivé a připouští, že by se v některých případech o kontrafaktum jednat mohlo.

Z hlediska souvislosti s ostatními záznamy ve **Spec** lze říci, že všechny čtyři skladby, kterými se ve své práci zabývám, jsou součástí nejstarší vrstvy zápisu. Do **Spec** byly zapsány nejpozději v polovině 90. let 15. století.⁶⁹

4.1 Cristus surrexit (p. 383)

Anonymní tříhlasá skladba *Cristus surrexit* na pagině 383 má celkový rozsah 63 breves a je zapsána v *menzuře tempus imperfectum diminutum*. V katalogu Petrusové tvoří položku 83. Do rukopisu ji zanesl písař A/a⁷⁰, nalézá se v mladší vrstvě zápisu, kterou tento písař zaznamenal. Protože se písař A podílel na zápisu do **Spec** během dlouhého časového úseku, dělí Petrusová objem záznamů jím pořízených na starší a mladší vrstvu, z nichž *Cristus surrexit* se nachází v té mladší z obou. Skladba je

⁶⁸ Vanišová, Dagmar: *Codex Speciálník: ca 1500 Písně, Lieder, Songs voci e stromenti ad libitum*, Praha 1990. a Vanišová, Dagmar: *Vícehlasé písňové skladby z 2. pol. 15. stol. a poč. 16. stol. ve Speciálníku královéhradeckém*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1981.

⁶⁹ Mráčková, Lenka: *Polyfonní mešní ordinarium v Kodexu Speciálník*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze 2004, s. 9-14.

⁷⁰ Pro rozlišení písařů užívám Petrusovou zavedené značení. Velké písmeno pro písaře not a malé pro písaře textu.

umístěna ve složce XVII. Do pramene byla zapsána během středního období první etapy.⁷¹

Skladba je tvořena pěti frázemi. Celou ji lze ještě rozdělit do dvou větších celků (t. 1-36 a t. 37-63). První fráze (t. 1-11) směřuje do *d*. Druhá fráze (t. 12-23) do *a*. Třetí fráze pak kadencuje do *f*. Právě na tomto místě se nachází výraznější předěl a ukončuje se první celek skladby. Počáteční fráze druhého dílu, tedy celkově čtvrtá část (t. 37-48), směřuje do *d*. Diskant s tenorem zde nastupují v imitaci. Poslední pátá fráze (t. 49-63) kadencuje zpět do *d*. Diskant je v celé struktuře zpěvnějším hlasem a je doprovázen tenorem a kontratenorem pohybujícími se v delších hodnotách.

Text je stejně jako skladba tvořen pěti frázemi, tedy počet hudebních frází odpovídá množství textových veršů. Podle tohoto základního parametru tak členění textu rámcově odpovídá hrubé struktuře skladby. Přesto se mi text nejeví jako přesvědčivá původní součást skladby. Jak jsem o tom hovořila výše, text *Cristus surrexit* býval přejímán poměrně běžně. A nejčastěji ovšem společně s nápěvem písně *Cristus surrexit*, jak to dokládá například již zmiňované moteto *Christus surrexit vincitos – Chorus nove – Christus surrexit mala nostra* dochované v rukopise **Franus**. Časté je také přejímání nápěvu bez textu jako cantu firmu. Přebrání samotného textu pro zkomponování nové písně samozřejmě rovněž není vyloučené, ale rozhodně není tolik obvyklé (a ve **Spec** se nevyskytuje). Vezmeme-li ovšem v úvahu kontext, ve kterém se *Cristus surrexit* nalézá (tedy celý písňový repertoár **Spec**), převzetí samotného textu je možnost spíše méně očekávatelná. Ve **Spec** se totiž nalézá několik dalších písní, které textově vycházejí ze starší jednohlasé předlohy. Jde například o písně *Pulcherima rosa* či *Náš milý svatý Václave* a další (viz Tabulka 2). Tyto ovšem čerpají z předloh jak po textové stránce, tak i po stránce hudebního nápěvu. Lze v tomto rysu spatřovat určitý způsob kompozice, k němuž repertoár **Spec** tíhne v případě skladeb, které mají za sebou dřívější textovou předlohu. Samozřejmě tento způsob nakládání s kompozicemi, inspirujícími se předlohou, nelze pokládat za závazné pravidlo. Avšak domnívám se na základě popsaného kontextu ostatních písní ve **Spec** lze předpokládat, že pokud by skladba byla zkomponována v návaznosti na tradiční text, autor by přejal píseň *Cristus surrexit* jako celek – tedy

⁷¹ Mráčková dělí období zápisu skladeb do Spec na tři etapy. V rámci první z nich, která končí v polovině 90. let 15. století, vymezuje ještě tři dílčí etapy. Viz tabulka v: Mráčková, Lenka: *Polyfonní mešní ordinarium v Kodexu Speciálník*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze 2004, s. 9-12.

text společně s nápěvem. A skutečnost, že tradiční melodie písně *Cristus surrexit* se ve vícehlasé písni ve **Spec** nenalézají, je jedním z mnoha důvodů, který mě vede k úvaze o možnosti, že byla pretextována již existující hudba, do **Spec** pak byla zapsána s novým nepůvodním textem a nachází se tu tak jako kontrafaktum.

Argument, že skladba byla do **Spec** opsána z jiného pramene (a to ať již společně s textem či bez něj), podporuje způsob zápisu běžně používané kadenční formule. Konkrétně jde o takty 33 a 34. Obvyklá klesající formule semibreves s punctus additionis-minima-minima-minima-breves, která se poměrně často užívá při postupu do kadence, je na tomto místě zapsána v podobě semibreves-minima-minima-minima-minima-breves (tedy úvodní semibreves s punctus additionis je rozepsána na semibreves a minimu). V ostatních případech, kdy je ve skladbě formule použita, je zapsána tradičním způsobem (například takty 9-10 a další). K popsané odchylce od obvykle užívaného způsobu zápisu došlo velmi pravděpodobně právě při přepisu z jiného pramene. Tato skutečnost sice nedokazuje, zda se v případě skladby *Cristus surrexit* (p. 383) jedná o kontrafaktum, ale ukazuje, že skladba nebyla zkomponována přímo pro **Spec**, ale byla přejata odjinud. Stanovisko, že její původní součástí byl jiný text, se pokusím dokázat dále.

Vrátím-li se zpět ke vztahu textu s hudební strukturou, je nutné poznamenat, že díky vyrovnanému počtu hudebních frází a veršů jednotlivých strof text podložení této písní v podstatě umožňuje. Na první pohled je zde však patrný výrazný nepoměr textu vzhledem k rozsahu skladby. V porovnání s ostatními písněmi ve **Spec** má *Cristus surrexit* (p. 383) počet breves, připadajících na jednu slabiku, mnohem vyšší. Tím zde dochází ke vzniku dlouhých několika taktových melismat, která se v jiných písních ve **Spec**, o nichž víme naprosto jistě, že o kontrafakta nejde, v takové míře nevyskytují. K porovnání jsem vybrala několik takových písní z edice⁷² Vanišové. Jak je patrné ve třetím sloupci Tabulky 2, počet breves připadajících na jednu slabiku se u ostatních písní pohybuje přibližně kolem jedné (či ještě méně). Naproti tomu u skladby *Cristus surrexit* (p. 383) se blíží téměř dvěma breves na jednu slabiku.

⁷² Vanišová, Dagmar: *Codex Speciálník: ca 1500 Písně, Lieder, Songs voci e stromenti ad libitum*, Praha 1990.

Tabulka 2

Název	Počet breves	Počet slabik	Počet breves připadajících na 1 slabiku
Pulcherima rosa	46	49	0,9
Náš milý svatý Václave	44	32	1,3
Pane bože buď při nás	50	86	0,6
Zdrávas císařovno	36	42	0,9
Buď bohu chvála čest	70	90	0,8
Utěšený den nám nastal	32	32	1
Vzdajmež chválu	32	36	0,9
Cristus surrexit	64	35	1,8

Pasáží, která nejvíce nese stopy po umisťování textu na již existující hudební strukturu, je střední část. Zde se nachází textová odchylka, o níž jsem se zmínila již v předešlé kapitole o textu skladby (kapitola 3.1). Mám na mysli zopakování spojení „hos ad“. V případech, kdy dochází v textech ke zdvojování výrazu, bývá tento jev motivován snahou o zdůraznění významově důležité části textu. Bývá tedy zdvojováno spíše podstatné jméno, které má autor potřebu podtrhnout. Zde se nachází zopakování zájmena a předložky, o čemž lze říci, že je nejen neobvyklé, ale rovněž z hlediska celkového významu verše v tomto konkrétním případě působí i poněkud nesmyslně. Otázkou je, proč zde tedy dochází k zopakování. V potaz musíme brát samozřejmě i možnost, že by mohlo jít o písarskou chybu, což se mi ale jeví jako velmi nepravděpodobné, a tuto možnost jsem vyloučila. Důvodem, který spíše vedl k takto nepřirozenému zopakování slovního spojení, byla snaha při umisťování nového textu do již existující hudební struktury lépe vyplnit hudební frázi. Při rekonstrukci pravděpodobného podkladu textu se zde musíme vypořádat s problémem, zda spojení „hos ad“ podložit na konec třetí fráze, jak tomu napovídá písarův zápis ve **Spec**, anebo na začátek fráze čtvrté, což by spíše vyhovovalo vzájemné souhře struktury hudby a textu, jelikož by tak výstavba veršů kopírovala

rozvržení hudebních frází. V případě, že bychom zdvojený výraz podložili na závěr třetí fráze, by totiž tok verše, ve kterém se diskutované spojení nalézá, by byl přerušen hranicí třetí a čtvrté fráze hudební. V tomto momentě (mezi takty 35 a 36, přibližně v polovině skladby) se navíc nachází výraznější předěl než mezi ostatními hudebními úseky. Proto by bylo žádoucí, aby i text zde obsahoval určitý zářez. Kromě toho podložení textu v prameni nelze brát jako závazné a rozhodla jsem se pro druhou možnost, tedy podložit zdvojený výraz na úvod čtvrtého dílu.⁷³ Zároveň na začátku čtvrté fráze se nachází sled breves-longa-breves-breves, tedy řada čtyř dlouhých hodnot, kde je vhodné podložit na každou notu samostatnou slabiku. Zdá se tedy, že z tohoto důvodu si písař „pohrál“ s textem a zdvojil výraz „hos ad“, protože hudba si zde vynucuje více textu, než jaký měl písař k dispozici v převzatých verších *Cristus surrexit*. Píseň nese jasné stopy manipulace s textem se záměrem navodit vzájemnou souhru hudby a nově připojených veršů.

Zopakování „Kyrieleyson“ v závěrečné části může rovněž představovat umělé nastavení textu za účelem lepšího vyhovění dané hudební struktuře. V původní jednohlasé písni i ve skladbách, které si ji berou za cantus firmus, (v obojím je častěji nahrazeno výrazem „Aleluja“) k tomuto zdvojení nedochází.

Další okolností, která by potvrzovala, že v případě písně *Cristus surrexit* (p. 383) se jedná o kontrafaktum, je opět kontext, ve kterém je ve **Spec** zaznamenán. Mám na mysli její umístění do určité složky v rámci pramene, a tedy jakými skladbami je obklopena. Jak jsem zmínila výše, skladba se nalézá ve složce XVII. Podle zjištění Petrusové⁷⁴ jde o jednu ze složek, kde jsou nápadně nakumulovány skladby světského původu. Z celkového počtu dvanácti kompozic ve složce XVII jich Petrusová identifikovala osm jako francouzské chansony. Nacházejí se tu především skladby 2. a 3. generace. Vzhledem k tomu, že pramen vznikl patrně od začátku jako systematicky organizovaná sbírka (ačkoli byl původně zapisován do oddělených složek)⁷⁵ a písař A skladby při zápisu třídil podle druhu (další písaři

⁷³ Ve způsobu podkladu se rozcházím s podkladem, který zvolila Vanišová v edici, a to nejen na tomto místě a v této skladbě.

⁷⁴ Petrusová, Jitka: *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1996, s. 211-13.

⁷⁵ Teorie, že *Spec* vznikl původně v podobě samostatných složek, které byly v jeden celek svázány až později, je závěrem Petrusové, která k tomuto stanovisku dospěla na základě zjištění, že vazba je prokazatelně mladší než použité papíry. Mráčková v disertační práci upozorňuje právě na skutečnost, že přesto, že složky původně nebyly svázány, pramen již od počátku vznikl jako organizovaná sbírka duchovní hudby. Více o celé problematice v:

toto často nedodržovali), je možné, že složku XVII vymezil pro kontrafakta světských chansonů. Dále víme, že všechny písně ve složce zapsal písař A (který, jak jsem zmínila, dodržoval druhové řazení skladeb), což eliminuje možnost, že by některá z nich byla do složky vepsána pouze kvůli vyplnění volného místa, ačkoli by druhově mezi ostatní skladby nenáležela (což běžně činili další písaři). K potvrzení hypotézy, že složka by mohla obsahovat pouze kontrafakta světských chansonů, bude samozřejmě nutné podrobnější studium i zbylých skladeb ve složce, které dosud identifikovány nebyly.

Vzhledem k hudební makrostruktuře, kterou jsem popsala výše, se domnívám, že jde o chansonovou formu *rondeau quintain*. Objevuje se tu typická struktura pětiveršového rondeau - pět frází s výraznějším předělem mezi třetí a čtvrtou, který rozděluje celou skladbu na dva větší celky. U formy rondeau není neobvyklé, že první celek nekadencuje do základního modu⁷⁶, jako je tomu zde. Modus skladby *Cristus surrexit* (p. 383) je *d*, ovšem první díl kadencuje do *f*. Proto se domnívám, že se skutečně jedná o formu pětiveršového rondeau. Netroufám si ovšem nyní tvrdit, že jde o skladbu importovanou. Formou sice odpovídá chansonu, nicméně pro stanovisko, že jde o skladbu dovezenou, by byla nutná hlubší analýza a následné srovnání se zahraničním materiálem, což překračuje rámec mé práce.

Všechny uvedené argumenty dokazují, že u skladby *Cristus surrexit* (p. 383) se velmi pravděpodobně skutečně jedná o kontrafaktum. Jakkoli základní struktura hudebních frází odpovídá uspořádání veršů v textu, zbylé argumenty dokazují, že i přesto je text v zjevném nesouladu s hudební stránkou skladby. Absence nápěvu jednohlasé písně *Cristus surrexit* (ačkoli písně ve **Spec** obvykle nápěv příslušné jednohlasé písně přebírají), nápadně malé množství textu v poměru k rozsahu skladby (opět v porovnání s jinými písněmi), umístění v rámci **Spec** mezi další kontrafakta a forma odpovídající chansonové formě rondeau, mě vedou k postoji, že *Cristus surrexit* (p. 383) nevznikla na základě textu, který jí ve **Spec** je podložen. Skladba původně nebyla duchovní písní a jedná se o kontrafaktum.

Mráčková, Lenka: *Polyfonní mešní ordinarium v Kodexu Speciálník*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze 2004, s. 8.

⁷⁶ Srovnání s: Atlas, Allan W. (ed.): *Anthology of Renaissance music. Music in Western Europe, 1400-1600*, New York – London 1998, s. 26 a 150-151.

4.2 Cristus surrexit (p. 191)

Druhá skladba *Cristus surrexit* ve **Spec** je zaznamenána na pagině 191 má rozsah 75 breves a v porovnání se zbylými čtyřmi skladbami je tak nejrozměrnější. Je zapsána v menzuře *tempus imperfectum diminutum*. Nachází se ve složce IX a do rukopisu byla zapsána během druhého období první etapy.⁷⁷ Zapsal ji rovněž písař A/a a jde rovněž o mladší vrstvu zápisů, který tento písař pořídil.

V případě zkoumání vztahu hudby a textu u skladby *Cristus surrexit* (p. 191) je situace o něco složitější, než u předešlé. Píseň je zde opatřena pouze textovým incipitem, který je shodný s počátečními dvěma verši textu *Cristus surrexit* na pagině 383. Tato skutečnost mě vedla k předpokladu, že i zde se při zpěvu užíval text o zmrtvýchvstání Ježíše Krista, vycházející z tradice jednohlasé písně *Cristus surrexit*, tedy totožný jako u předcházející skladby. Proto jsem se pokusila o rekonstrukci pravděpodobného podložení a umístila jsem k hudbě text písně *Cristus surrexit* z paginy 383. Část textu, která v prameni není zapsána, je v edici označena kurzívou.⁷⁸ Text však v tomto případě není vůbec možné podložit. Struktura písně naprosto zásadně neodpovídá veršům. Zároveň ani není skladba (na rozdíl od textu) příliš zřetelně členěna do frází. Pokud jsem u *Cristus surrexit* na pagině 383 upozorňovala na nápadný „nedostatek“ textu vzhledem k délce skladby, zde je tento problém ještě markantnější. Jak jsem zmínila, *Cristus surrexit* (p. 191) má o něco větší rozsah než předešlá skladba. Na stejný počet slabik zde tedy připadá ještě o něco více breves. Navíc u *Cristus surrexit* (p. 383) text odpovídal uspořádáním frází, tedy podklad byl v zásadě možný. V tomto případě ale není problémem „jen“ vznik dlouhých melismat, ale především vůbec nelze „pokrýt“ textem celý rozsah skladby. Při snaze o podklad zmíněného textu dochází již zhruba v polovině skladby k vyčerpání veršů. Situaci nelze vyřešit ani zopakováním stejného textu znovu, tedy podložním jedné strofy v průběhu skladby dvakrát za sebou. Je proto zcela jasné, že skladba a text spolu nemohly tvořit homogenní celek, a že skladba rozhodně nevznikala v návaznosti na verše, na které odkazuje.

⁷⁷ Mráčková, Lenka: *Polyfonní mešní ordinarium v Kodexu Speciálník*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze 2004, s. 10.

⁷⁸ Edice je tak rovněž analytickou přílohou, protože tato skladba v podobě, v jaké je zde zachycena nemůže být provozována. Chci v ní ukázat, že text skutečně nemohl tvořit se skladbou jeden celek.

Otázkou proto zůstává, jakým způsobem byla skladba provozována. A zda vůbec provozována byla. Můžeme v tomto jevu spatřovat další potvrzení teorie, kterou stanovila Mráčková⁷⁹ ohledně funkce rukopisu. A to, že **Spec** pravděpodobně nikdy nesloužil praktickému provozování hudby. Ve **Spec** je totiž text zpravidla podložen pouze vrchnímu hlasu, což Mráčkovou vede ke stanovisku, že spíše sloužil pouze jako sbírka skladeb. Navíc notový zápis neobsahuje žádné dodatečné poznámky, které by praktické užívání k provozování hudby naznačovaly (opravy chyb apod.)⁸⁰. Zápis skladby *Cristus surrexit* by této hypotéze odpovídal. Jelikož v podobě, v jaké je v prameni zachycena, nemohla být v praxi uskutečňována, protože odkazuje na text, který jí není možné podložit. A zápis (přesně v souladu se stanoviskem Mráčkové) nenese žádné poznámky, které by naznačovaly snahu tuto situaci vyřešit.

Stejně jako u předešlé skladby, ani v této se neobjevuje nápěv jednohlasé písně *Cristus surrexit*. Tento fakt mě rovněž utvrzuje v názoru, že píseň nevznikala v návaznosti na tradiční text *Cristus surrexit* a že ten byl připojen již existující skladbě.

Skutečnost, že je skladba opatřena pouze incipitem, má podle mého názoru dvojí vysvětlení. Prvním z nich je jednoduše to, že odkazoval na známý text, tedy písař zaznamenal pouze začátek veršů a o tom, zda text bude odpovídat hudbě, více neuvažoval. Jako druhá možnost se nabízí vysvětlení, že písař zamýšlel vepsat text celý, ale po zapsání prvních dvou veršů si uvědomil, že verše není možné podložit a zápis nechal nedokončený.⁸¹

Na základě výše uvedených faktů je zřejmé, že ani v případě *Cristus surrexit* (p. 191) se nejedná o zápis s původním textem. Je evidentní, že píseň vznikala bez jakéhokoli vztahu k textu, na který odkazuje.

⁷⁹ Mráčková, Lenka: *Polyfonní mešní ordinarium v Kodexu Speciálník*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze 2004, s. 23.

⁸⁰ Funkce Speciálníku dosud není jasně vyřešena. Gancarczyk (Gancarczyk, Paweł: *Musica scripto, Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej*, Warszawa 2001, s. 111-153.) proti tomu zastává názor, že vzhledem k velikosti Speciálníku mohlo jít o rukopis určený provozovací praxi, který by mohl sloužit pro ansambl zhruba 6-8 zpěváků. Badatelé se shodují na tom, že patrně nešlo o rukopis reprezentativní povahy, protože z hlediska výtvarného nijak zvlášť nevyniká.

⁸¹ Tento druhý výklad podává také Vanišová v: Vanišová, Dagmar: *Vícehlasé písňové skladby z 2. pol. 15. stol. a poč. 16. stol. ve Speciálníku královéhradeckém*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1981, s. 23.

4.3 Omnes una voce

Skladba, zapsaná na pagině 405 s rozsahem 42 breves v *menzuře tempus imperfectum diminutum*, je rovněž anonymní. V katalogu Petrusové tvoří položku 95. Skladba náleží ve **Spec** k starší vrstvě zápisu z celkového objemu repertoáru, který zaznamenal písař A/a. Píseň se nalézá ve složce XVIII, která spolu se složkami VIII, XII a III tvoří nejstarší část rukopisu.⁸² Do **Spec** byla zapsána během nejstaršího období první etapy.⁸³

Píseň je tvořena čtyřmi hudebními frázemi. První (t. 1-9) směřuje do *e*. Druhá fráze (t. 10-19) kadencuje do *d* a třetí (t. 20-30) směřuje do *a*. Poslední fráze (t. 31-42) se vrací zpět do *a*. Po deklamačním úvodu všech tří hlasů, probíhá v průběhu celé skladby drobná imitace mezi tenorem a diskantem (ve třetí a čtvrté části). Imitačně jsou zpracovány pouze nástupy hlasů. Skladba je utvářena duetovou strukturou diskantu a tenoru, které vytvářejí dvojhlas doplněný kontratenorem, který se nepodílí na imitaci a často postupuje rytmicky shodně spolu s některým ze zbylých hlasů.

V případě písně *Omnes una voce* se o kontrafaktum jedná zcela jistě. K tomuto názoru mě vede především očividná nevyváženost rozložení textu. Píseň je z hlediska hudby tvořena čtyřmi frázemi. Naproti tomu text je utvářen pěti verši. Tedy hudební struktura na první pohled neodpovídá struktuře textu a lze proto s jistotou tvrdit, že hudba nevznikala v závislosti na textu, se kterým je ve **Spec** zachycena. Při rozdílném počtu frází textu a hudby, což nastalo právě v případě této písně, je nutné na jednu hudební frázi podložit dva verše současně a tím vzniká nápadně nerovnoměrné rozložení slov. Zde konkrétně jsou dva verše textu umístěny v poslední hudební frázi. V závěrečné části tak je oproti ostatním pasážím nakupeno takové množství slov, že je nutné podkládat v podstatě pod každou notu, což způsobuje v rozmístění textu v rámci celé skladby značnou disproporci.

Pro hypotézu, že se jedná o kontrafaktum, hovoří také dřívější bádání Jitky Petrusové. Té se podařilo zjistit, že píseň se nachází v dalších dvou středoevropských

⁸² Mráčková, Lenka: *Polyfonní mešní ordinarium v Kodexu Speciálník*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze 2004, s. 8.

⁸³ Tamtéž, s. 11.

pramenech s jiným textem, než s jakým je zapsána ve **Spec**. Podle incipitového katalogu, který je součástí diplomové práce Petrusové⁸⁴, jsou to písně s textem *In praeclare barbare* v rukopise **KrakJ 40098** a *O wie gern* v **MunBS 810**. Stejně jako ve **Spec**, jsou v obou pramenech skladby zapsány anonymně. Ze samotného faktu, že se skladba nachází v dalších pramenech s jinými texty, pochopitelně nelze ihned usuzovat, že je skladba dochovaná ve **Spec** kontrafaktem. Může jít naopak o verzi původní a kontrafaktem by pak byly ostatní varianty. Anebo ani jedna z konkordancí nezachycuje původní podobu písně. Proto je nutné podívat se blíže i na dochované varianty a na vztahy jednotlivých verzí.

Mezi **MunBS 810** a **Spec** nalezneme odlišnosti poměrně v malé míře. Kontratenor se až na nepatrnou rytmickou odlišnost shoduje zcela doslovně. Diskant se rovněž liší pouze v jednom úseku drobnou rytmicko-melodickou odchylkou a dále jiným způsobem zachycení téhož, kdy ve **Spec** je užit *color minor*. V tenoru jde obvykle také spíše o odlišný zápis, velmi často rozdílným užitím ligatur, a o drobné odchylky v rytmu. Text zde není podložen, ale všechny tři strofy jsou připojeny až za notový zápis. Píseň *In praeclare barbare* v **KrakJ 40098** má plný text podložený pod tenorem a diskantem a pod kontratenorem textový incipit. Od dvou zbylých pramenů se odlišuje rozdílnou menzурou. Je zapsána v *menzuře tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* a v polovičních hodnotách oproti ostatním. Tedy jde opět pouze o jiný způsob zapsání stejné hudby. Se **Spec** se **KrakJ 40098** rovněž rozchází na několika místech nepatrně v rytmu a nalezneme tu i několik melodických odchylek. Jde ale spíše o nepodstatné odlišnosti v drobnějších hodnotách zdobného charakteru. Nejvíce se odlišuje opět především v zápisu ligatur. V **KrakJ 40098** jsou většinou ligatury rozepsány (zvláště v kontratenoru se vyskytuje tento typ jiného způsobu zápisu poměrně ve velké míře) a na několika místech je i ligatura rozepsána v pozměněném znění.

Při zkoumání vztahu obou se **Spec** konkordujících pramenů (tedy spojitostí mezi **KrakJ 40098** a **MunBS 810**) nacházíme v notovém zápisu několik shodných odchylek od **Spec**. Jde o rytmicko-melodickou odlišnost v diskantu a změnu rytmu v tenoru. Rovněž užití *color minor* chybí jak v **KrakJ 40098**, tak rovněž v **MunBS**

⁸⁴ Petrusová, Jitka: *Rozbor tzv. Speciálníku královéhradeckého (rkp. II A 7/ Muzea v Hradci Králové) s přihlédnutím k dalším hudebním pramenům z doby okolo r. 1500. Příspěvek k vývoji rukopisné hudební tradice v Čechách*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1994.

810. Jinak se spolu se **Spec** rozcházejí v jiných bodech. Na základě toho lze usoudit, že ani jeden z trojice rukopisů nebyl předlohou jinému z nich. A tedy lze poměrně spolehlivě říci, že vzhledem k četnosti odchylek obou konkordujících pramenů je pravděpodobné, že ani pramen **MunBS 810** ani **KrakJ 40098** nesloužil jako přímá předloha variantě, která se nalézá ve **Spec**. Otázkou zůstává, jaká z textových verzí je nejstarší. Tedy jak vypadala chronologie vzniku variant a zda vůbec některá z nich představuje původní podobu písně s textem, na který byla zkomponována. Vzhledem k výše popsané diskrepanci mezi textovou a hudební strukturou *Omnes una voce* není původním textem skladby. V tomto případě se jedná o kontrafaktum. Oproti tomu varianta *In praeclare barbare* svou makrostrukturou hudbě vyhovuje. Text je stejně jako píseň tvořen čtyřmi frázemi. Ovšem pod notovým zápisem se u všech hlasů nachází poznámka „O wy gerne“. Zápis v **KrakJ 40098** tak odkazuje na verzi s německým textem, která je dochovaná v **MunBS 810**. Z toho lze usuzovat, že varianta s německým textem vznikla dříve, čemuž odpovídá i doba vzniku pramene. Rukopis **MunBS 810** byl datován přibližně do doby kolem roku 1460⁸⁵ a mezi třemi konkordujícími prameny je tak nejstarší. Za předpokládaný letopočet vzniku rukopisu **KrakJ 40098** je považován rok 1480⁸⁶ a **Spec** je ještě o něco mladší. V případě *In praeclare barbare* jde tedy také o kontrafaktum, i když výrazně zdařilejší, než jakým je *Omnes una voce*, protože autorovi se podařilo zvolit jako nový text takové verše, které vyhovují hudební struktuře poměrně dobře (stejně jako skladba je text tvořen čtyřmi frázemi). Ačkoli záznam v **KrakJ 40098** dokazuje, že *O wie gern* je starší variantou, domnívám se, že ani v tomto případě se nejedná o zachycení prvotní podoby písně. Text není jasně členěn do veršů a v souvislosti s hudební strukturou se mi rovněž nejeví jako původní součást písně. Je tedy pravděpodobné, že ani jedna z dochovaných variant písně není verzí původní, a ve všech třech rukopisech je zapsána ve formě kontrafakta.⁸⁷

Stejně jako v případě skladby *Cristus surrexit* (p. 383) se i tato píseň nachází v rámci **Spec** ve složce s velkým počtem importovaného materiálu. Složka XVIII obsahuje celkem třináct skladeb v bílé notaci, z nichž v sedmi byly identifikovány

⁸⁵ Martin Kirnbauer: *Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“*, Bern 2001, s. 10.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Znění textu písní *O wie gern* i *In praeclare barbare* čerpám z edice Ringmann, Herbert – Klapper, Joseph: *Das Glogauer Liederbuch - Erste Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke*, (Das Erbe Deutscher Musik), Kassel 1936.

francouzské chansons, které do **Spec** byly zapsány buď v podobě kontrafakta či zcela bez textu.⁸⁸ Přítomnost většího počtu skladeb světského původu vedle písně *Omnes una voce*, mě vede k obdobným závěrům, jako tomu bylo v podobné situaci u *Cristus surrexit* (p. 383). Tedy že složka byla písařem určena pro importovanou hudbu a *Omnes una voce* sem byla umístěna právě proto, že jde o kontrafaktum skladby ze zahraničního pramene.

Píseň *Omnes una voce* je jasným příkladem kontrafakta. K pochybnostem o tom, zda text *Omnes una voce* tvořil původní součást písně, vede již výskyt konkordancí v dalších pramenech. Na základě tohoto samotného zjištění ale samozřejmě nelze usuzovat, že se o kontrafaktum jedná. Ovšem nesoulad v počtu frází s počtem veršů přímo dokazuje, že hudební struktura absolutně nereflektuje text a tedy slova, která jsou skladbě podložena, nebyla její původní součástí. Umístění písně ve složce vedle většího počtu importovaných skladeb již jen spíše podtrhuje stanovisko, že v tomto případě se o kontrafaktum skutečně jedná. Zároveň je zřejmé, že ani jeden z pramenů nezachycuje původní text písně, a že jsou všechny kontrafaktem.

4.5 Magnum miraculum

Poslední ze čtyř zkoumaných skladeb je zachycena na pagině 349. Odehrává se na ploše 62 taktů. Do **Spec** byla zapsána přibližně v letech 1491-94, což vyplývá z jejího umístění ve složce XXI, která byla do tohoto období datována. Do této části rukopisu ji umístil písař A/a. Na rozdíl od ostatních je zapsána v perfektní *menzuře tempus perfectum cum prolatione imperfecta*. Menzura se pak ve třetině skladby mění na *tempus imperfectum diminutum*. Podobná změna menzury se objevuje obvykle u motet. Vanišová označila skladbu jako písňové moteto, což je pojem poměrně problematický, jak sama upozorňuje.⁸⁹ Definici písňového moteta, jak ji uváděla dřívější literatura, jako písňově utvářené skladby s latinským duchovním textem,

⁸⁸ Petrusová, Jitka: *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1996, s. 211-12.

⁸⁹ Vanišová, Dagmar: *Vícehlasé písňové skladby z 2. pol. 15. stol. a poč. 16. stol. ve Speciálníku královéhradeckém*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1981, s. 25.

považuje za nejednoznačné a vidí zde také nebezpečí záměny písňového moteta a duchovního kontrafakta.⁹⁰ Tímto pojmem skutečně dříve byly obvykle označovány skladby, ve kterých později byla identifikována kontrafakta světských chansonů, jako například v případě Touroutovy skladby *Chorus iste* či skladby Waltera Frye *Ave Regina celorum*. Tato situace se možná týká i skladby *Magnum miraculum*.

Skladba je rozdělena změnou menzury do dvou celků. První část (t. 1-21) je zapsána perfektní menzuře. První (t. 1-6) směřuje do *d*. Diskant s tenorem zde sice nastupují po sobě (nikoli v imitaci), ale v následujícím taktu pak postupují v shodném rytmu. Druhou frází lze spatřovat v rozmezí taktů 7-9. Dochází zde k „zakrytí“ kadence tím, že *g* zaznívá v diskantu až na začátku desátého taktu, již na začátku další fráze. Kadence zde proto není výrazně zřetelná. Další fráze (t. 10-12), která je poměrně krátká, směřuje do *d*. Ve čtvrté frázi (t. 13-16) diskant s tenorem nastupují v imitaci. Celý úsek směřuje do *d*. Na začátku páté fráze (t. 17-21) tenor s diskantem opět postupují ve stejném rytmu a celá fráze končí v *g*.

V druhém celku (t. 22-62) se mění menzura na imperfektní. Navazuje na předchozí díl a pokračuje v *g*. Jak jsem podotýkala v předešlé kapitole, rozdělení textu do veršů není v druhé části zcela jednoznačné. Stejně tak po hudební stránce tento úsek postrádá výraznější členění. Přesto je text možné podložit poměrně dobře. Tenor s diskantem zde sice přesvědčivě nekadencují, ovšem utvářejí jisté celky postupným umlkáním a nastupováním (často v imitaci), čímž utvářejí dojem rozhovoru. V prvním úseku (t. 22-31) hlasy nastupují v imitaci a směřují do *g*. Druhý úsek (t. 32-38) směřuje do *f* a třetí část (t. 39-44) směřuje do *d*. Ve čtvrté části (t. 45-49) hlasy opět nastupují v imitaci. Pátá část (t. 50-63) opakuje v diskantu celou druhou frázi a hlasy v závěru kadencují do *d*.

Toto rozdělení skladby změnou menzury na dvě části naznačuje na první pohled motetovou strukturu. Oba celky se však zdají být kompozičně poněkud nesourodé. Již jen samotným utvářením frází, kdy členění v první části je naprosto zřetelné a v druhé naopak mnohdy nejasné. Rozdílná je také práce s imitací. V části v perfektní menzuře je imitace utvářena složitěji. Fráze nastupuje v tenoru a diskant začíná imitovat dříve, než celý imitovaný úsek v tenoru dozní, což samozřejmě klade

⁹⁰ Vanišová, Dagmar: *Vícehlasé písňové skladby z 2. pol. 15. stol. a poč. 16. stol. ve Speciálníku královéhradeckém*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1981, s. 8.

na autora větší kompoziční nároky. Tato technika naznačuje spíše obtížnější simultánní způsob kompozice. Zároveň o složitějším utváření hudební struktury první části svědčí i zmíněná diskantem „zakrytá“ kadence (t. 9-10). V druhém celku je imitace tvořena mnohem jednodušeji. V části mezi takty 22-30 diskant nastupuje imitaci až poté, co se uzavře imitovaná hudba v tenoru. V taktech 40-48 sice imitující diskant nastupuje do znějícího imitovaného motivu v tenoru, ovšem není zde model dodržen zcela přesně. Navíc téměř celý imitovaný úsek je v první frázi druhé části (t. 22-30) tvořen formulí, která se poměrně běžně objevuje ve skladbách při směřování do kadence. Tato formule začíná již na druhé době taktu 23. Stejná floskule se vyskytuje ještě v diskantu ve třetí části mezi takty 40-43. Mnohokrát se tu také objevuje sestupný pohyb semibreves s tečkou a dvou minim, který se ve skladbách uplatňuje také poměrně běžně. Lze tedy říci, že imperfektní část nejeví známky přílišné originality a složitějších kompozičních postupů. Spíše je skládána z častěji užívaných prvků a kompozičně je utvářena jednodušším způsobem, než úsek první. Obdobně jednodušeji utvářenou imitaci, jako v druhém celku skladby *Magnum miraculum*, nalezneme ve **Spec** u skladeb s přípisem „sociorum“, které Mráčková označuje za pravděpodobnou tvorbu lokálních autorů.⁹¹ I v těchto skladbách je imitace spíše kratší, probíhá jen ve dvou hlasech a nastupuje až po doznění imitovaného úseku v hlase prvním.⁹²

Jednou z možných hypotéz, která by objasnila kompoziční různorodost obou částí, by bylo vysvětlení, že netvořily původně jeden celek. Vzhledem k užití podobných principů kompozice v druhé části skladby *Magnum miraculum*, jako u skladeb „sociorum“, se jeví jako možné vysvětlení, že druhá část byla dokonponována k již existující skladbě, kterou tvořil první úsek. Tedy že úvodní část v perfektní menzuře byla původně samostatnou skladbou a druhá část k ní byla dokonponována až dodatečně. Tuto domněnku potvrzuje také fakt, že oba díly se odlišují rozdílným modelem, ačkoli celá skladba je zkomponována in g. První díl probíhá v transponovaném dórsském modu od g. Druhý díl pak lze chápat jako modus mixolydický či jónský od g.

⁹¹ Mráčková, Lenka: *Části mešního ordinaria v Kodexu Speciálník a jejich evropský kontext*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1998, s. 90.

⁹² Tamtéž, s. 91.

Přestože v první části počet frází se shoduje s počtem textových veršů, domnívám se, že i přesto se patrně jedná o kontrafaktum. Odpovídající počet hudebních frází a veršů možnost, že je skladba kontrafaktem, pochopitelně nevylučuje. Což bylo patrné například u kontrafakta *In praeclare barbare* (konkordance k písni *Omnes una voce*). Pochybnosti o tom, že by text byl původní součástí skladby, vyvolává jeho nerovnoměrné rozmístění. Mám na mysli nevyvážené poměry počtu taktů a počtu slabik uvnitř frází:

1. fráze: 6 taktů na 6 slabik
2. fráze: 3 takty na 7 slabik
3. fráze: 3 takty na 6 slabik
4. fráze: 4 takty na 6 slabik
5. fráze: 5 taktů na 6 slabik

Tedy v první a poslední frázi je oproti ostatním menší podíl textu vzhledem k počtu taktů a dochází tu k vzniku větších ploch melismat než ve zbylých částech. Pro srovnání vezměme například píseň *Pulcherima rosa*⁹³, která je také zapsána ve **Spec**, a u které víme, že se jedná o cantio. Zde je rozmístění slabik v rámci frází naprosto rovnoměrné. Text se mi tedy u skladby *Magnum miraculum* nejeví jako přesvědčivá původní součást kompozice a podle mého názoru byl podložen již existující skladbě. Hudební struktura navíc svým uspořádáním do pěti frází, s výraznějším předělem mezi třetí a čtvrtou částí odpovídá formě *rondeau quintain*. Rovněž rozsahem je první část skladby *Magnum miraculum* pro samostatný chanson dostačující. V druhé imperfektní části text odpovídá hudební struktuře o něco lépe. Možným vysvětlením by bylo, že text, který se autor rozhodl podložit skladbě, již převzal z jiného pramene (první celek, t. 1-21), byl pro tuto skladbu příliš rozměrný. Proto sám dokonponoval část druhou.

Je zřejmé, že skladba *Magnum miraculum* je složena ze dvou odlišných úseků. Tyto části jsou rozdílné jednak odlišným kompozičním přístupem, modelem a také „souhrou“ textu s hudbou (v druhé části text odpovídá hudbě o něco lépe, než je

⁹³ Je součástí edice Vanišová, Dagmar: *Codex Speciálník: ca 1500 Písně, Lieder, Songs voci e stromenti ad libitum*, Praha 1990.

tomu v části první). Na základě popsané rozporuplnosti obou úseků skladby se lze domnívat, že obě části na počátku netvořily jeden celek. Domnívám se, že první část byla převzata (podle formy by se mohlo jednat o *rondeau quintain*) a druhá část byla dokoňponována později domácími autory.

Závěr

Kodex Speciálník je jedním z nejvýznamnějších pramenů pro poznání české hudební kultury konce 15. století. Svou prací bych ráda přispěla k rozšiřování znalostí o tomto prameni.

Práce si kladla v úvodu za cíl v návaznosti na poznatky Jitky Petrusové přispět k odhalování dalších kontrafakt ve **Spec**. Mou snahou bylo znovu a blíže podrobit bádání čtyři ze skladeb, kterým se již dříve věnovala Dagmar Vanišová (*Cristus surrexit* (p. 383), *Cristus surrexit* (p. 191), *Omnes una voce*, *Magnum miraculum*) a přehodnotit jejich dosavadní zařazení mezi duchovní písně či písňová moteta. Bližší zkoumání vztahu hudební a textové struktury těchto skladeb skutečně ukázalo, že se nejedná o latinské cantiones, ale že jde o kontrafakta.

V případě skladby *Cristus surrexit* (p. 383) jsem přesvědčena, že není pochyb o tom, že skutečně jde o kontrafaktum. Vztah hudební a textové struktury vykazuje zjevnou nesouhru hned v několika bodech. Zároveň formová výstavba skladby odpovídá *rondeau quintain* a je tedy zřejmé, že ve skutečnosti se nejedná o původní latinské cantio. U skladby *Omnes una voce* je rovněž velmi jasně patrné, že **Spec** zachycuje kontrafaktum. Do **Spec** byla pravděpodobně importována ze zahraničních pramenů, což naznačuje okolnost, že je s odlišnými texty zachycena v rukopisech **MunBS 810** a **KrakJ 40098**. Také skladba *Cristus surrexit* (p. 191) zcela jistě nevznikla v návaznosti na text, kterým je opatřena. V jejím případě je rovněž na místě se domnívat, že ani spolu s tímto textem nebyla nikdy provozována. Skladba *Magnum miraculum* je ze všech zkoumaných skladeb nejproblematictější. Její nevyváženost mě ovšem vede k závěru, že se zde částečně jedná také o kontrafaktum pravděpodobně importované skladby. Lze se domnívat, že jeden díl byl patrně převzat a následně opatřen novým textem a druhý díl dokonponován domácím autorem. Skutečnost, že skladby nevznikly jako jeden celek, potvrzuje také odlišnost modů obou částí.

Ačkoli ke Speciálníku již vznikla řada prací, které výrazně posunuly poznání pramene, i nadále se v rukopisu nachází široký prostor pro budoucí bádání. Je více než pravděpodobné, že počet dosud odhalených importovaných skladeb stále není konečný a že se zde skrývají další kontrafakta, která uchovávají skladby, k nimž

neexistují konkordance, ale které jsou přesto zahraničního původu. Zde vidím jeden z úkolů, kterým bude nutné se v budoucnu zabývat při studiu Speciálního.

Prameny

Franus

Kodex Franus, Hradec Králové, Muzeum východních Čech, sign. II A 6.

KL

Klatovy, Městské muzeum, sine sign.

KrakJ 40098

Glogauer Liederbuch, Kraków, Biblioteka Jagellonska, Ms.Mus. 40098.

MunBS 810

Schedel Liederbuch, München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms.Mus. 810.

PragMK19

Praha, Knihovna metropolitní kapituly v Praze, sign. E XIX.

PragMK29

Praha, Knihovna metropolitní kapituly v Praze, sign. M XXIX.

PragNM14

Jistebnický graduál, Praha, Národní muzeum, sign. XII F 14.

PragP30

Praha, Národní knihovna (dříve Universitní), sign. XVII F 30.

PragU2

Praha, Národní knihovna (dříve Universitní), sign. X E 2.

Spec

Kodex Speciálník, Hradec Králové, Muzeum východních Čech, sign. II A 7.

Strahov

Kodex Strahov, Památník národního písemnictví (Knihovna Královské kanonie premonstrátů), sign. D.G.IV 47.

Trents

Tridentský kodex 87, Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buon Consiglio, sign. MS 87.

Tridentský kodex 88, Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buon Consiglio, sign. MS 88.

Tridentský kodex 89, Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buon Consiglio, sign. MS 89.

Tridentský kodex 90, Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buon Consiglio, sign. MS 90.

Tridentský kodex 91, Trento, Museo Provinciále d'Arte, Castello del Buon Consiglio, sign. MS 91.

Tridentský kodex 92, Trento, Museo Provinciále d'Arte, Castello del Buon Consiglio, sign. MS 92.

Tridentský kodex 93, Museo Diocesano, sign. MS BL.

TrierC

Trier, Stadtbibliothek, sign. 322/1994.

Bibliografie

Atlas, Allan: Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600, New York – London 1998, s. 57-61.

Atlas, Allan W. (ed.): Anthology of Renaissance music. Music in Western Europe, 1400-1600, New York – London 1998.

Brinzing, Armin: Parodie und Kontrafaktur, in: Fischer, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1997, sl. 1396-1401.

Briquet, Charles Moise: *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leurs apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Paris 1907.

Caldwell, John: Cantio, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 5, London 2001, s. 58-59.

Ciegelbauer, Jan: *Repertoár rukopisu „Wolfenbüttel, HAB Cod. Guelf. 30.9.2 Aug. 4°“ a jeho vztak k českým zemím*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 2009.

Černý, Jaromír: Cantio, in: Fischer, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1995, sl. 389-393.

Černý, Jaromír: *Vícetextová moteta 14. a 15. století*, Praha 1989.

Černý, Jaromír (red.): *Historická antologie hudby v českých zemích (do cca 1530)*, Praha 2005.

Černý, Jaromír: *Vícetextová moteta 14. a 15. století*, Praha 1989.

Černý, Jaromír: Soupis hudebních rukopisů Muzea v Hradci Králové, in: *Miscellanea musicologica XIX*, 1966.

Dreves, Quido Maria: *Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts (Analecta hymnica medii aevi)*, Leipzig 1886.

Chew, Geoffrey – Fallows, David: Song, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 23, London 2001, s. 704-16, zde 707-10.

Fukač, Jiří: Cantio, in: Jiří Fukač, Ivan Vysloužil (ed.): *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 88-89.

Gancarczyk, Paweł: *Musica scripto, Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej*, Warszawa 2001, s. 111-153.

Horyna, Martin: Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti, in: *Hudební věda* 2006/2.

Jost, Peter: Lied, in: Fischer, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 5, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1996, sl. 1259-1327.

Just, Martin: Konkordanzien als Kontrafakturen in HradKM7 und BerlS 40021, in: Baťa, Jan – Kroupa, Jiří K. – Mráčková, Lenka (ed.): *Litera NIGRO skripta manet: in honorem Jaromír Černý*, Praha 2009, s. 93-104, zde 99.

Kenney, Sylvia W.: Contrafacta in the Works of Walter Frye, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 8, No. 3, 1955, s. 182-202.

Martin Kirnbauer: *Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“*, Bern 2001, s. 10.

Kol. autorů: *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983.

Kozachek, Laura: Codex Speciálník, in: Ludwig Fincher (ed.): *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 8, Kassel, London, Basel, New York, Metzler, Praha – Stuttgart, Weimar 1995, sl. 1682 – 1684.

Kvochová Jana: *Anonymní moteta v Kodexu Speciálník. Příspěvek k problematice tenorového moteta na konci 15. století*, diplomová práce Univerzita Karlova v Praze 2005.

Mayer Brown, Howard – Fallows, David: Chanson, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 5, London 2001, s. 472-88.

Mráčková, Lenka: Behind the stage: some thoughts on the Kodex Speciálník and the reception of polyphony in late 15th-century Prague, in: *Early Music*, č. 1, 2009, s. 37-48.

Mráčková, Lenka: *Části mešního ordinaria v Kodexu Speciálník a jejich evropský kontext*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1998.

Mráčková, Lenka: Eine kleine Folio-Handschrift böhmischer Provenienz, in: *Hudební věda* 2002/2-3.

Mráčková, Lenka: Patrem Yacten – Sanctus Elezanger, A Fragment of an Unknown Mass Ordinary from Codex Speciálník and its Milanese Context, in: *Hudební věda* 2006/2, s. 147-164.

Mráčková, Lenka: *Polyfonní mešní ordinarium v Kodexu Speciálník*, disertační práce, Univerzita Karlova v Praze 2004.

Mužík, František: Christ ist erstanden – Buóh všemohúcí, in: *Miscellanea musicologica* XX, 1970.

Mužík, František: *Úvod do kritiky hudebního zápisu*, Praha 1961, s. 16-20.

Orel, Dobroslav: *Der Mensuralkodex Speciálník: Ein Beitrag zur Geschichte der Mensuralmusik und Notenschrift in Böhmen bis 1540*, disertační práce, Vídeň 1914

Orel, Dobroslav: *Počátky umělého vícehlasu v Čechách*, in: Sborník filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě, Bratislava 1922.

Perkins, Leeman L.: Chanson, in: Fischer, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1995, sl. 564-573.

Petrusová, Jitka: *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1996.

Petrusová, Jitka: *Rozbor tzv. Speciálníku královéhradeckého (rkp. II A 7/ Muzea v Hradci Králové) s přihlédnutím k dalším hudebním pramenům z doby okolo r. 1500. Příspěvek k vývoji rukopisné hudební tradice v Čechách*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1994.

Petschek Kafka, Rita: Music in Bohemia, in: Rees, Gustav (ed.): *Music in the Renaissance*, New York 1954.

Picker, Martin – Falck, Robert: Contrafactum, in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1997, s. 367-68.

Ringmann, Herbert – Klapper, Joseph: *Das Glogauer Liederbuch - Erste Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke*, (Das Erbe Deutscher Musik), Kassel 1936.

Strohm, Reinhard: *The Rise of European music 1380-1500*, Cambridge 1993.

Vanišová, Dagmar: *Codex Speciálník: ca 1500 Písně, Lieder, Songs voci e stromenti ad libitum*, Praha 1990.

Vanišová, Dagmar: *Vícehlasé písňové skladby z 2. pol. 15. stol. a poč. 16. stol. ve Speciálníku královéhradeckém*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 1981.

Edice

Použité zkratky:

L	longa
B	breves
Sb	semibreves
M	minima
rkp.	rukopis
lig.	ligatura
p. addit.	punctus additionis
T	tenor
D	diskant
Ct	kontratenor
poml.	pomlka

Ediční zásady

Při transkripci jsem postupovala podle zásad přepisu bílé menzurální notace. Pro přepis jsem zvolila redukci B = **●**. Notový zápis je dobře čitelný, bez škrtnutí a oprav. Problémy při transkripci způsobuje u písně *Cristus surrexit* (p. 191) vyznačený color, který většině případů neupravuje délku not.

EMENDACE: Při přepisu jsem provedla několik emendací, za účelem dosažení konsonance. Na opravy v notovém zápisu upozorňuji hvězdičkou nad daným znakem a zanáším je pak dále do emendací u příslušných skladeb.

LIGATURY: Ligatury označuji v notovém zápisu svorkou.

COLOR MINOR: Pro vyznačení coloru minor používám přerušovanou svorku.

POSUVKY: Doplněné posuvky uvádím v edici vždy nad příslušnou notou.

PŘEDZNAMENÁNÍ: Předznamenaní jsem doplnila v první části skladby *Magnum miraculum*. Uvádím je v hranatých závorkách.

KLÍČE: Pro transkripci jsem použila houslový a houslový oktávizační klíč. V písni *Omnes una voce* v prameni zápis klíčů chybí. V úvahu připadaly dvě možné varianty jejich doplnění. První pro přepis in C s klíči C1 (diskant), C3 (tenor), F3 (kontratenor) a druhá varianta pro přepis in A v klíchích C2 (diskant), C4 (tenor), F4 (kontratenor). Po zvážení harmonických postupů obou variant jsem se rozhodla pro možnost druhou, tedy transkripci in A. Při variantě in C dochází ke vzniku problematických míst, které toto klíčování vylučují. Jde konkrétně o takt 33, kde tenor při přepisu in C vyžaduje doplnění b kvůli souzvuku s kontratenorem, avšak tímto zásahem by v tenoru vznikl tritónový postup *b-e*. Podobně problematickým místem by byl takt 16. Proto jsem klíče doplnila podle druhého popsaného návrhu. Zároveň tuto variantu potvrzují i existující konkordance v **MunBS 810** (*O wie gern*) a **KrakJ 40098** (*In praeclare barbare*), které obě nesou mnou zvolené klíčové označení.

KORUNY: Koruny jsem doplnila u skladeb *Omnes una voce* ve všech hlasech, *Cristus surrexit* (p. 383) v diskantu a kontratenoru a v *Cristus surrexit* (p. 191) v diskantu a tenoru.

TEXT: Verše podkládám pouze vrchnímu hlasu, jak je to zapsáno v prameni. S výjimkou skladby *Magnum miraculum*, kde je i v prameni text zachycen také pod tenorem, a proto jej podkládám tenoru i v edici. Při podkladu textu nenásleduji

obvykle jeho umístění písařem pod notový zápis, z důvodu snahy vyhovět co nejlépe hudební struktuře a nalézt co možná nejvhodnější způsob podkladu. V případě skladby *Cristus surrexit* (p. 191) jsem se pokusila zrekonstruovat pravděpodobné podložení celého textu, ačkoli v prameni je uveden pouze incipit, a umístila jsem text ve znění, v jakém se nachází u skladby *Cristus surrexit* na pagině 383, ovšem bez odchylky (zopakování výrazu „ad hos“) oproti tradiční podobě. Část textu, která se v prameni nenalézá a již jsem doplnila, vyznačuji kurzívou. Edice je tak rovněž analytickou přílohou, na které chci demonstrovat, že text připsaný k písni *Cristus surrexit* (p. 191) naprosto nevyhovuje hudební struktuře skladby. Zápis textu je obvykle poměrně dobře čitelný. Čtení ovšem znesnadňuje časté užívání zkráceného zápisu některých slov. Těžko čitelná slova, jejichž přesná podoba ze zápisu není zcela jasná, jsem doplnila na základě konzultace s Jiřím Matlem podle významu a kontextu ve větě. V *Omnes una voce* jde o slova „perstrepemus“ a „conregnemus“. U skladby *Magnum miraculum* se jedná o slovo „auditis“. Interpunkce byla doplněna rovněž na základě konzultace s Jiřím Matlem a u skladeb *Cristus surrexit* dle edice latinských textů *Cantiones Bohemicae*⁹⁴.

⁹⁴ Dreves, Quido Maria: *Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts (Analecta hymnica medii aevi)*, Leipzig 1886.

Cristus surrexit (p. 383)

Název a uložení pramene:	Kodex Speciálník. Hradec Králové, Muzeum východních Čech.
Signatura:	II A 7
Pagina:	383
Číslo skladby	
v katalogu Petrusové:	83
Název hlasů:	[diskant], tenor, contratenor
Klíče:	C1, F2, F2
Menzura:	tempus imperfectum diminutum
Emendace:	

Takt	Znak	Hlas	
54	2	Ct	rkp. tečka, nejedná se o p. addit.
58	1	Ct	rkp. <i>a</i> , edice g
63	1	Ct	rkp. také <i>c</i> ¹

Cristus surrexit (p. 191)

Název a uložení pramene:	Kodex Speciálník. Hradec Králové, Muzeum východních Čech.
Signatura:	II A 7
Pagina:	191
Číslo skladby	
v katalogu Petrusové:	154
Název hlasů:	[diskant], tenor, contratenor
Klíče:	C2, C4, C4
Menzura:	tempus imperfectum diminutum
Emendace:	

Takt	Znak	Hlas	
37	1	D	rkp. <i>a</i> ¹ , edice <i>g</i> ¹
40	1	Ct	rkp. <i>c</i> ¹ , edice <i>d</i> ¹
43	1	D	rkp. M, edice Sb
43	2	D	rkp. Sb <i>e</i> ¹ , edice M <i>d</i> ¹
49	2	Ct	rkp. <i>c</i> ¹ , edice <i>d</i> ¹
54	1	D	rkp. poml. B, edice poml. Sb
70	1	T	rkp. <i>h</i> ¹ , edice <i>e</i> ¹
75	1	Ct	rkp. <i>g</i> , edice <i>a</i>

Omnes una voce

Název a uložení pramene: Kodex Speciálník. Hradec Králové, Muzeum východních Čech.

Signatura: II A 7

Pagina: 405

Číslo skladby

v katalogu Petrusové: 95

Název hlasů: [diskant], tenor, contratenor

Klíče: [C2], [C4], [F4]

Menzura: tempus imperfectum diminutum

Emendace:

Takt	Znak	Hlas	
20	1	Ct	rkp. nečitelné, edice <i>a</i> v hodnotě B s p. addit.
41	1	Ct	rkp. L, edice B

Magnum miraculum

Název a uložení pramene: Kodex Speciálník. Hradec Králové, Muzeum východních Čech.

Signatura: II A 7

Pagina: 493

Číslo skladby

v katalogu Petrusové: 154

Název hlasů: [diskant], tenor, contratenor

Klíče: C2, C4, F3

Menzura: t. 1-21: tempus perfectum perfectum cum
prolatione perfekta
t. 22-62: tempus imperfectum diminutum

Emendace:

Takt	Znak	Hlas	
26	1	Ct	rkp. poml. Sb, edice poml. B
51	1	Ct	rkp. nečitelné, edice <i>c</i> v hodnotě M
53	3	D	rkp. tečka, nepřepisuji jako p. addit.

Cristus surrexit (p. 383)

The musical score is divided into three systems. The first system features three staves: [Discant], Tenor, and Contratenor. The [Discant] staff begins with a C-clef and a common time signature, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Tenor and Contratenor staves begin with a C-clef and a common time signature, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics "Cris - - - - - tus" are written below the Tenor staff. The second system features three staves: D, T, and Ct. The D staff begins with a D-clef and a common time signature, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The T and Ct staves begin with a C-clef and a common time signature, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics "sur - re - - - - -" are written below the D staff. The third system features three staves: D, T, and Ct. The D staff begins with a D-clef and a common time signature, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The T and Ct staves begin with a C-clef and a common time signature, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics "xit, ma - la nos - - -" are written below the D staff.

[Discant]

Tenor

Contratenor

Cris - - - - - tus

4

D

T

Ct

sur - re - - - - -

10

D

T

Ct

xit, ma - la nos - - -

Cristus surrexit (p. 383)

15

D

tra te - - - - -

T

8

Ct

8

This system of the musical score begins at measure 15. It features three staves: Soprano (D), Alto (T), and Cello/Double Bass (Ct). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'tra te -' are written under the first two measures, followed by four measures of rests. The Alto staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a '8' indicating an octave. The Cello/Double Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat, with an '8' indicating an octave. The music consists of half notes and quarter notes, with a fermata over the final note of the Soprano part.

21

D

- - - - - xit, et quos hic

T

8

Ct

8

This system of the musical score begins at measure 21. It features three staves: Soprano (D), Alto (T), and Cello/Double Bass (Ct). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'xit, et quos hic' are written under the measures. The Alto staff has a treble clef and a key signature of one flat, with an '8' indicating an octave. The Cello/Double Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat, with an '8' indicating an octave. The music consists of half notes and quarter notes, with a fermata over the final note of the Soprano part.

27

D

di - le - - - - -

T

8

Ct

8

This system of the musical score begins at measure 27. It features three staves: Soprano (D), Alto (T), and Cello/Double Bass (Ct). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'di - le -' are written under the first two measures, followed by four measures of rests. The Alto staff has a treble clef and a key signature of one flat, with an '8' indicating an octave. The Cello/Double Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat, with an '8' indicating an octave. The music consists of half notes and quarter notes, with a fermata over the final note of the Soprano part.

Cristus surrexit (p. 383)

33

D

T

Ct

xit, hos ad

40

D

T

Ct

hos ad ce - - los ve - - - -

47

D

T

Ct

xit. Ky - rie - - lei - - - son,

Cristus surrexit (p. 383)

53

D

ky - ri - e - - - - -

T

8

Ct

60

D

- - - - - lei - - - - - son.

T

8

Ct

2. Triduo humatus,
pedes, manus, latus
dedit perforare,
volens nos salvare.
Alleluia.

3. Christe, surrexisti,
exemplum dedisti,
ut nos resurgamus
et tecum vivamus.
Alleluia.

4. Nazarene Jesu,
nos paschali esu
digneris reficere,
ad celos perducere.
Alleluia.

5. Maria preclara,
coeli rosa clara,
ora pro nobis Deum,
tuum carum filium.
Alleluia.

6. Chori angelorum,
agmina polorum
canunt Jesum surgere,
in aeternum surgere.
Alleluia.

7. Gentem o rex pie,
audi Bohemie,
da per caritatem
fidei unitatem.
Alleluia.

Cristus surrexit (p. 191)

[Discant]

Tenor

Contratenor

Chris - - - tus - sur - re - - -

4

D

T

Ct

xit, ma -

8

10

D

T

Ct

la nos - tra te -

8

Cristus surrexit (p. 191)

16

D

xit, et quos hic

T

8

Ct

8

This system of the musical score begins at measure 16. It features three staves: Soprano (D), Tenor (T), and Contralto (Ct). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'xit, et quos hic' are written below the notes. The Tenor staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Contralto staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of half notes and quarter notes, with some rests.

22

D

di - le - xit, hos

T

8

Ct

8

This system of the musical score begins at measure 22. It features three staves: Soprano (D), Tenor (T), and Contralto (Ct). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'di - le - xit, hos' are written below the notes. The Tenor staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Contralto staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of half notes and quarter notes, with some rests.

28

D

ad ce - los ve -

T

8

Ct

8

This system of the musical score begins at measure 28. It features three staves: Soprano (D), Tenor (T), and Contralto (Ct). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'ad ce - los ve -' are written below the notes. The Tenor staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Contralto staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of half notes and quarter notes, with some rests.

Cristus surrexit (p. 191)

34

D

T

Ct

- xit.

Ky - ri - e lei - - - -

*

*

41

D

T

Ct

son.

*

*

47

D

T

Ct

*

Cristus surrexit (p. 191)

53

D

T

Ct

59

D

T

Ct

66

D

T

Ct

Cristus surrexit (p. 191)

72

D

T

Ct

8

8

Omnes una voce

The musical score is divided into three systems. The first system includes a [Discant] part and vocal parts for Tenor and Contratenor. The second system features Soprano (D), Tenor (T), and Contratenor (Ct) parts. The third system continues with Soprano (D), Tenor (T), and Contratenor (Ct) parts. The lyrics are written below the vocal staves.

System 1:

- [Discant]:** Treble clef, C major, 4/4 time. Melody: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Tenor:** Treble clef, C major, 4/4 time. Melody: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Contratenor:** Bass clef, C major, 4/4 time. Melody: C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).
- Lyrics:** Om - nes u - na vo - - - ce

System 2:

- D (Soprano):** Treble clef, C major, 4/4 time. Melody: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- T (Tenor):** Treble clef, C major, 4/4 time. Melody: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Ct (Contratenor):** Bass clef, C major, 4/4 time. Melody: C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).
- Lyrics:** per - - - stre - - - pe - mus, cre -

System 3:

- D (Soprano):** Treble clef, C major, 4/4 time. Melody: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- T (Tenor):** Treble clef, C major, 4/4 time. Melody: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Ct (Contratenor):** Bass clef, C major, 4/4 time. Melody: C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).
- Lyrics:** a - to - ri lau - - - des con - - - cre - - -

Omnes una voce

17

D

T

Ct

pe - mus, quem in san - ctis

8

*

23

D

T

Ct

su - is hinc lau - - - - dc -

8

29

D

T

Ct

mus, in fu tu - ro ut se -

8

Omnes una voce

35

D

cum con - reg - ne - mus per in - fi -

T

8

Ct

8

40

D

ni - ta sc - - - - - cu - - - la.

T

8

Ct

8

*

Magnum miraculum

[Discant]

O

Tenor

Contratenor

8

Mag Er go nos

8

Mag Er go nos

8

8

3

D

num trum mi sin ra cu gu

T

num trum mi sin ra cu gu

Ct

8

6

D

lum li, pa se rit nes no bis gau et

T

8

lum li, pa se rit nes no et bis gau par

Ct

8

Magnum miraculum

9

D

8

di - um, _____

vir - go - dum - fi - li - um

li,

T

8

di - - - um, vir - go dum fi - li - um

li, gig - col -

Ct

8

13

D

8

gig - nit - - - u - - - ni - - - ge - - - ni -

col - te - - - mur - an - - - ge -

T

8

nit - - - u - - - ni - - - ge - - - ni -

le - te - - - mur - an - - - ge -

Ct

8

16

D

8

tum, Chris - tum Ihe - - - ta - - - tem -

lis, na - - - ti - - - vi - - - ta - - - tem -

T

8

tum, Chris - tum Ihe - - - sum - - - ve - - -

lis, na - ti - - - vi - - - ta - - - tem -

Ct

8

Magnum miraculum

19

D

8

sum De - nun - ti - an - ti - um. bus.

T

8

rum - ti - De - ti - an - ti - um. bus. Quem Quos

Ct

8

23

D

8

et ec - ce fi - pa -

T

8

ma - ter tris et ec -

Ct

8

*

29

D

8

li - a rit in De pre - se -

T

8

fi - ce pa - li - a rit in De pre -

Ct

8

Magnum miraculum

35

D

8

pe
um

T

8

se - - - - - pe - - - - - um - - - - - po
fi - - - - -

Ct

8

41

D

8

si
li - - - - - tum
a

T

8

si
li - - - - - tum
a

Ct

8

sup
na - - - - -

47

D

8

plex
tum

T

8

plex
tum

Ct

8

ut
at - - - - - que - - - - - de
pat - - - - -

ut
at - - - - - de
que pa - - - - - um
trem

Magnum miraculum

53

D

8

um do - - - - go - - mi - - - num a - - - -
rem vir - - - - go Ma - - - -

T

8

do - - - - mi - - num - - a - - - -
vir - - - - go Ma - - - -

Ct

8

59

D

8

do - - - - ra ri - vit.
a.

T

8

do - - - - ra ri - vit.
a.

Ct

8